L'ŒIL

200 FRANCS · HUIT PAGES EN COULEURS

REVUE D'ART

SUISSE FRANCS 2.50 · BELGIQUE 34 FRANCS · NUMÉRO 15 · MARS 1956

Jolie Madame

PARFUM



BALMAIN

Paris

DES LIVRES DIGNES DE L'ŒIL

«Etendez au domaine du livre l'effort qui vous a si bien réussi pour la revue», nous demandent souvent nos lecteurs. C'est chose faite. A l'automne, sera mis en vente le premier ouvrage d'une collection qui marquera une date dans l'histoire de l'édition d'art. Nous donnerons bientôt des précisions sur ces livres d'une conception entièrement nouvelle. En attendant, nous sommes heureux d'annoncer la sortie au mois d'avril de

LA PREMIÈRE ÉDITION INTÉGRALE ILLUSTRÉE DES

CURIOSITÉS ESTHÉTIQUES

de Charles Baudelaire

Introduction et notes de Jean Adhémar, Conservateur au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.
Un volume de 400 pages richement illustré en noir et en couleurs, format 21,5 × 18,5 cm. Prix: 3600 francs.

Il n'existait pas à ce jour d'édition illustrée en langue française des passionnants écrits sur l'art du grand poète. Le livre que nous publions présentera de nombreuses reproductions des œuvres de ceux qu'il a aimés, découverts ou attaqués. Il comblera ainsi une lacune que déploraient les baudelairiens et les amateurs d'art.

ÉDITIONS DE L'ŒIL

67, rue des Saints-Pères - Paris 6e

Exclusivité Société Française du Livre, 57, rue de l'Université, Paris



REVUE D'ART MENSUELLE • NUMÉRO 15 • MARS 1956

Rédaction : 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95.

Direction : Georges et Rosamond Bernier.

Secrétaire générale de la rédaction : Monique Schneider-Maunoury.

Directeur technique : Robert Delpire.

Publicité : Société française de régies, 2, rue du Colonel Driant, Paris 1er. Central 86-15.

L'Œil est publié par les soins de la Sedo S. A., Lausanne, Avenue de la Gare 33.

SOMMAIRE

Nos chroniques

Photographies

Les photographies en noir illustrant ce numéro sont de Routhier, Lacoste, Giraudon : Baudelaire critique ; Routhier : La Peau de l'Ours ; Franceschi, Inge Morath : L'Orient romain.
Les photographies en couleurs sont de Giraudon : pages 13, 14, 23, 24, 25 ; Lacoste : page 26 ; Franceschi : pages 35, 36.

Notre couverture : *Un détail de* Façon de voler *de Goya.*

Notre prochain numéro

Rembrandt et l'Extrême-Orient (pour le 350e anniversaire du maître) • Le visible et le vécu (dialogue au magnétophone avec Max Ernst) • Gilioli • Un Helvète chez les Turcs • Portraits français du XVIIe.

ABONNEMENTS

12 numéros

France et Union française : *2 200 fr. ; chez G. Bernier, éditeur, 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe (R. C. Seine 54A 14375) CCP Paris 11 96 432*

Suisse : *fr. s. 27.- ; G. de May, 6, chemin des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*

Belgique : *fr. b. 375.- ; Mme L. Possemiers, 87, Av. Louis Lepoutre, Bruxelles-Ixelles, CCP 267-88 (Bruxelles)*

Angleterre : *£3.0.0.- ; A. Zwemmer Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London W. C. 2*

U. S. A. : *$ 8.- ; L'Œil, 33, Av. de la Gare, Lausanne (Suisse)*

Autres pays : *francs suisses 31.- ; Sedo, 33, Av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*

Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse), Dépt Offset

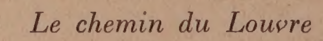
Baudelaire, critique d'art

PAR PASCAL PIA

Le grand poète fut aussi un des critiques les plus lucides et les plus sensibles du XIXe siècle

L'édition la plus complète des œuvres de Baudelaire, entreprise il y a trente ans par Jacques Crépet et terminée récemment par M. Claude Pichois, ne comporte pas moins de treize volumes, plus six volumes de correspondance. Or, sur ces dix-neuf volumes, trois seulement, — *les Fleurs du Mal*, *les Paradis artificiels* et *les Petits Poèmes en prose*, — ont été constitués et agencés par Baudelaire lui-même. Certes, les lettres de l'écrivain, les contrats passés par lui avec plusieurs éditeurs, établissent de façon très nette qu'il avait projeté de réunir en livre ses différents essais sur l'art. Mais il n'en reste pas moins qu'il est mort sans avoir donné suite à ce projet et qu'une autre distribution de ses œuvres posthumes aurait pu être faite, par exemple, entre le recueil des *Curiosités esthétiques* et celui de *l'Art romantique*. Elle n'eût pas forcément été meilleure que la distribution effectuée par les éditeurs ; elle n'eût pas été forcément plus arbitraire. Faute de pouvoir se substituer exactement à Baudelaire, il convient sans doute d'envisager maintenant de publier ses essais d'esthétique et ses Salons en leur donnant le vivant commentaire qui jusqu'ici leur a manqué, c'est-à-dire en les illustrant de reproductions des œuvres dont parlent les *Curiosités esthétiques* ou qui ont inspiré certaines pièces des *Fleurs du Mal*.

Il n'est pas douteux qu'en évoquant dans le premier vers du *Voyage* « l'enfant amoureux de cartes et d'estampes », Baudelaire aura eu un regard pour l'enfant qu'il avait été. Son univers spirituel a toujours été peuplé d'images, de même qu'il y a toujours eu des tableaux et des gravures dans le décor de sa vie quotidienne. Deux Manet ornaient les murs de la chambre où il est mort en 1867 dans une maison de santé de la rue du Dôme. Quantité de peintures encombraient le logis paternel, quand il était venu au monde, en 1821, dans une maison de la rue Hautefeuille. Son père, Joseph-François Baudelaire, se piquait en effet de peinture. Il se croyait artiste et fréquentait des artistes. Le sculpteur Claude Ramey et le peintre Jean Naigeon étaient du nombre, et ç'avait été à eux que François Baudelaire avait eu recours lorsqu'il lui avait fallu des témoins pour déclarer à la mairie la naissance de son fils. Cependant, il serait imprudent d'imputer à l'influence familiale l'intérêt que le poète devait accorder de bonne heure aux choses de l'art. Baudelaire n'avait pas six ans quand son père s'éteignit, et il ne semble pas que Ramey ni Naigeon, alors septuagénaires l'un et l'autre, aient continué d'être reçus chez la veuve de leur ami, bientôt remariée d'ailleurs au commandant Aupick, fringant officier moins soucieux de tableaux que du tableau d'avancement.



Le chemin du Louvre

Ce qui est certain, en revanche, c'est que Baudelaire, dès son adolescence, prit souvent le chemin du Louvre et des expositions. Il n'avait pas beaucoup plus de vingt ans quand, ayant quitté le domicile de son beau-père et logeant

Guys : Voiture (*British Museum, Londres*).

alors à l'hôtel Pimodan, quai d'Anjou, il s'endetta envers un de ses voisins, le féroce Arondel, peintre à ses heures, marchand de tableaux à d'autres moments, mais surtout escroc et usurier, qui profita des emballements et de l'inexpérience du jeune amateur pour lui vendre très cher de faux Bassano. Si pareille mésaventure ne se répéta pas, toute la biographie de Baudelaire montre pourtant que l'art ne cessa jamais d'exercer sur lui un attrait irrésistible et quasi tyrannique. En proie aux pires difficultés, il était capable de faire encore des folies pour une gravure qui l'enchantait. Aussi n'y a-t-il pas lieu de s'étonner que l'esthétique tienne une large place dans son œuvre, ni que Jean Prévost ait pu découvrir dans maints poèmes des *Fleurs du Mal* une référence directe à telle ou telle pièce de musée.

Nous souhaitions plus haut une édition illustrée des *Curiosités esthétiques*. Ce serait en vérité la plus utile des éditions savantes de Baudelaire critique d'art, car elle le situerait dans un monde pictural que nous sommes portés à confondre à tort avec le nôtre. Pour respecter les perspectives où Baudelaire se plaçait et apprécier à leur juste valeur les rapports saisis par lui, il convient au moins de se représenter quels progrès la photographie et les voyages, le tourisme des curieux et le tourisme des peintures, ont fait accomplir depuis quatre-vingts ans à la connaissance des arts. En 1845 comme en 1860, les collections publiques ne circulaient pas d'un pays à l'autre, et il n'existait encore, en fait de reproductions, que

Constantin Guys : Conversation. *(British Museum, Londres.)*



Guys : Attelage. *(Truro Art Gallery.)*

des interprétations en noir obtenues par la gravure sur cuivre, sur acier ou sur pierre. Il faut se rappeler en outre que Baudelaire n'a jamais parcouru l'Europe ni même la France, et que les seuls musées étrangers qu'il ait visités sont ceux de Belgique où il n'est allé que dans les toutes dernières années de son existence. Malraux a eu raison de noter dans ses *Voix du Silence* que Baudelaire n'avait jamais vu les œuvres capitales du Greco, de Michel-Ange, de Masaccio, de Piero della Francesca, de Grünewald, du Titien, de Franz Hals, ni même de Goya, malgré la galerie d'Orléans. Et pourtant, en dépit de ces lacunes, les *Curiosités esthétiques* méritent toujours d'être lues. Mieux encore, elles continuent de dispenser un enseignement profitable. C'est que l'intelligence de l'art s'y manifeste avec un bonheur qui ne se rencontre guère que deux ou trois fois par siècle, — dans les siècles favorisés.

L'admirateur passionné de Delacroix

Entre les peintres de son temps, c'est à coup sûr à Delacroix que sont allées les plus vives admirations de Baudelaire. C'est à Delacroix qu'étaient déjà consacrées les pages les plus chaleureuses de ses premiers ouvrages, le *Salon de 1845* et le *Salon de 1846*. Bien sûr, il ne s'agissait pas là d'une découverte. En 1845, Delacroix approchait de la cinquantaine, et s'il comptait encore des adversaires et des détracteurs, il n'en était pas moins généralement reconnu comme un maître. Dès 1822, c'est-à-dire dès ses débuts, il avait d'ailleurs eu de chauds défenseurs, et notamment M. Thiers, alors critique du *Constitutionnel*. Quelques années plus tard, Goethe avait prononcé des mots flatteurs pour les lithographies dont le



« Hogarth a des manières et des morceaux assez variés, comme tous les artistes chercheurs. ... Je retrouve bien ce je ne sais quoi de sinistre, de violent et de résolu, qui respire dans presque toutes les œuvres du pays du spleen » écrit Baudelaire (« Quelques Caricaturistes étrangers »).

peintre venait d'illustrer une traduction française de son *Faust.* Et si le stupide Sosthène de la Rochefoucauld, directeur des Beaux-Arts sous le règne de Charles X, avait un jour invité Delacroix à tempérer sa manière, on n'en était plus là avec le gouvernement né de la Révolution de Juillet. Des commandes officielles étaient venues, comme le montraient désormais les peintures exécutées par Delacroix pour le salon du roi à la Chambre des Députés. Aussi faut-il moins insister sur l'importance que Baudelaire donne à Delacroix dans ses premiers Salons que sur les arguments qu'il y développe pour justifier cette importance, ou que sur l'ardeur qu'il y apporte à défendre l'œuvre de l'artiste contre toute comparaison avec la poésie de Hugo. Apparemment, dans son *Salon de 1846*, Baudelaire s'est institué l'interprète de Delacroix lui-même, car on sait que celui-ci, loin de goûter les rapprochements faits entre certaines de ses toiles et les poèmes des *Orientales*, déclarait n'avoir mérité « ni cet excès d'honneur ni cette indignité ».

La peinture, aliment de poésie

A l'origine des relations de Delacroix et de Baudelaire se trouve sans doute le sonnet inspiré au poète, en 1844, par un tableau du peintre représentant le Tasse à l'hôpital des fous. On a constaté que le *Salon de 1846* se référait en plusieurs endroits à un ouvrage de Stendhal sur la peinture en Italie, et sachant que Delacroix avait cet ouvrage en grande estime, Jean Prévost aura certainement vu juste en supposant que c'est par Delacroix que Baudelaire esthéticien dut être amené à pratiquer Stendhal critique d'art. Mais l'influence sinon de Delacroix, du moins de sa peinture, est plus facile encore à distinguer dans *les Fleurs du Mal.* Dans des pages sur Delacroix rédigées en 1855, Baudelaire n'hésite d'ailleurs pas à confesser cette influence :

« On dirait que cette peinture, comme les sorciers et les magnétiseurs, projette sa pensée à distance. Ce singulier phénomène tient à la puissance du coloriste, à l'accord parfait des tons, et à l'harmonie (préétablie dans le cerveau du peintre) entre la couleur et le sujet. Il semble que cette couleur, qu'on me pardonne ces subterfuges de langage pour exprimer des idées fort délicates, pense par elle-même, indépendamment des objets qu'elle habille. Puis ces admirables accords de sa couleur font souvent rêver d'harmonie et de mélodie, et l'impression qu'on emporte de ses tableaux est souvent quasi musicale. Un poète a essayé d'exprimer ces sensations subtiles dans des vers dont la sincérité peut faire passer la bizarrerie :

Delacroix, lac de sang, hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent comme un soupir étouffé de Weber.

« *Lac de sang :* le rouge ; — *hanté des mauvais anges :* surnaturalisme ; — *un*



Ce dessin à la plume de Baudelaire dédié à Chenavard, est une illustration des critiques qu'il fait au peintre philosophe : « La Beauté antique du philosophe lyonnais a reçu le baptême et montre, encadrés d'anglaises, un nez de soubrette et des yeux d'almée ».

bois toujours vert : le vert, complémentaire du rouge ; — *un ciel chagrin :* les fonds tumultueux et orageux de ses tableaux ; — *les fanfares et Weber :* idées de musique romantique que réveillent les harmonies de sa couleur. »

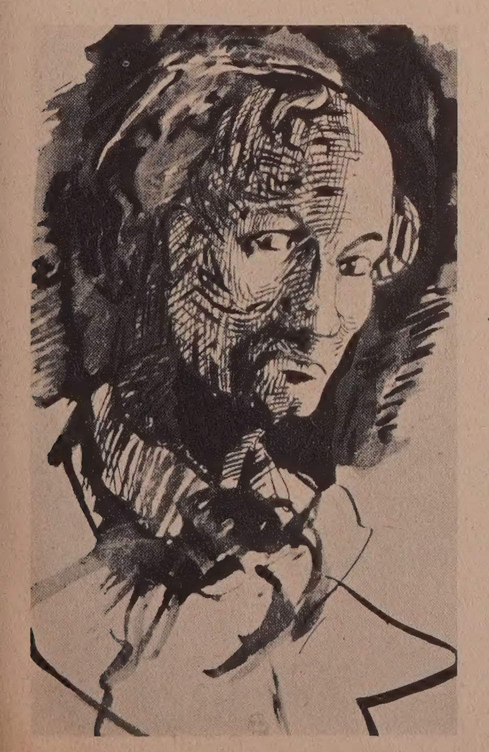
On a reconnu là un quatrain des *Phares.* On voudra bien excuser cette citation un peu longue en faveur des indications qu'elle comporte sur l'art de Baudelaire, sur l'aliment que sa poésie trouvait dans la peinture et sur le souci de précision qui, dans *les Fleurs du Mal,* dicte le choix de chaque mot. Beaucoup de poèmes baudelairiens doivent une part de leur substance à des tableaux que le poète avait aimés, mais il est sans doute peu d'artistes qui leur auront procuré autant d'images et de cadences que Delacroix. Même une pièce comme les *Bijoux,* toute emplie qu'elle soit de souvenirs intimes, toute imprégnée qu'elle soit du parfum de Jeanne Duval, ne laisse pas de rappeler avec précision les Odalisques et les Mauresques peintes par Delacroix avec des colliers et des bracelets. Il n'est pas jusqu'à la décapitée d'*Une Martyre* qui n'ait donné à penser que, dans ce mélange de nu et de sang, persiste peut-être le reflet d'une esquisse d'un *Sardanapale* du peintre.

Et pourtant, si Baudelaire s'est si fort attaché à Delacroix, on pourrait presque dire que c'est moins à cause de l'admiration qu'il éprouvait pour l'œuvre de celui-ci qu'en raison de la conformité supérieure de leurs principes. En Delacroix, Baudelaire honorait avant tout l'artiste universel, aussi à l'aise dans « les tableaux de genre pleins d'intimité » que dans « les tableaux d'histoire pleins de grandeur ». A ce titre, il le considérait comme l'égal du véritable poète épique, — Homère ou Dante, — qui sait tout faire, qui réussit également bien « une idylle, un récit, un discours, une description, une ode ». Si, pour sa part, Baudelaire n'a pas absolument tout fait, ce n'est pas que l'ambition lui ait manqué, mais seulement le temps (il est mort à quarante-six ans, après dix-sept mois d'aphasie et d'hémiplégie). En tout cas, on ne saurait prétendre que la variété fasse défaut à l'ensemble de son œuvre ou à sa poésie, ni qu'il se soit confiné dans un petit nombre de spécialités. Comme Delacroix, il a nourri le plus haut dessein que puisse concevoir un artiste, et qui est de concilier ses contrastes en une heureuse harmonie. Qui sait si son style de vie même n'avait pas retenu quelque chose de l'exemple de Delacroix ? Jean Prévost n'hésitait pas à reconnaître dans le dandysme de Baudelaire une attitude d'esprit calquée sur le flegme du peintre, une « passion recouverte de glace », c'est-à-dire, sous une politesse de commande et un profond mépris de l'opinion, le désir de se plaire à soi seul et de mériter sans cesse sa propre estime. On peut penser que c'est attribuer à Delacroix plus d'influence qu'il n'en a eu sur le poète, car à s'en rapporter à ce qu'ont dit ou écrit tous les amis de jeunesse de Baudelaire, il semble bien que le dandysme lui soit venu très tôt, — presque à la sortie du lycée ! Reste qu'une tournure d'esprit commune n'a pu qu'incliner davantage Baudelaire vers Delacroix et l'engager plus profondément à analyser l'art d'un peintre dont le rapprochaient ses affinités. Dans une étude consacrée au Salon de 1859, il exaltait encore l'imagination de Delacroix dans des termes qui eussent aussi bien convenu à sa propre imagination : « Celle-là n'a jamais craint d'escalader les hauteurs difficiles de la religion ; le ciel lui appartient, comme l'enfer, comme la guerre, comme l'Olympe, comme la volupté. Voilà bien le type du peintre-poète ! Il est bien un des rares élus, et l'étendue de son esprit comprend la religion dans son domaine[...] Il verse tour à tour sur ses toiles inspirées le sang, la lumière et les ténèbres. « Remplacez le mot *toiles* par





Daumier : *ci-dessus et ci-contre, estampes de la série des* Bons Bourgeois. *« Nul comme celui-là n'a connu et aimé... le bourgeois, ce dernier vestige du Moyen Age, cette ruine gothique qui a la vie si dure, ce type à la fois si banal et si excentrique. Daumier a vécu intimement avec lui, il l'a épié le jour et la nuit, il a appris les mystères de son alcôve, il s'est lié avec sa femme et ses enfants, il sait la forme de son nez et la construction de sa tête, il sait quel esprit fait vivre la maison du haut en bas,» écrit Baudelaire dans «Quelques Caricaturistes Français».*



Baudelaire, dont son ami Daumier a dit *qu'il « aurait été un grand dessinateur, s'il n'avait préféré être un grand poète », a fait plusieurs portraits dessinés d'après lui-même. Celui-ci, à la plume rehaussée de crayon rouge a sans doute été exécuté vers 1864-65.*

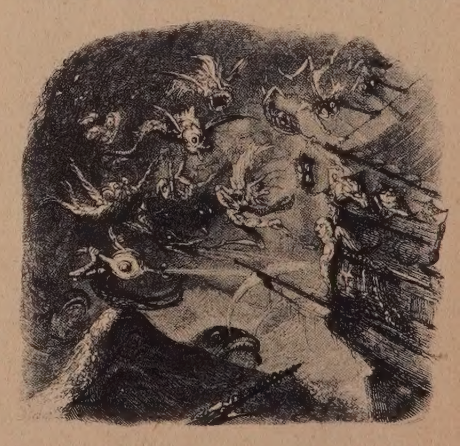
« *Quand j'entre dans l'œuvre de Grandville, j'éprouve un certain malaise, comme dans un appartement où le désordre serait systématiquement organisé, où des corniches saugrenues s'appuieraient sur le plancher... C'est par le côté fou de son talent que Grandville est important. Avant de mourir, il appliquait sa volonté, toujours opiniâtre, à noter sous une forme plastique la succession des rêves et des cauchemars, avec la précision d'un sténographe.» Ci-dessus, un* Rêve.

le mot *poèmes*, et jugez si ces quelques lignes ne s'adapteraient pas aussi à l'auteur des *Fleurs du Mal*.

Un critique d'humeur

En fait, critique littéraire ou critique d'art, c'est toujours de ceux à qui le liait quelque naturelle connivence que Baudelaire a le mieux parlé. Nous ne saurions nous attarder ici sur la parenté d'esprit qu'il s'était découverte avec Poe, mais par contre nous ne serons pas infidèle à notre sujet en soulignant tout ce qui, d'avance, devait faire de lui le premier et le plus passionné des amateurs de Constantin Guys. On sait que c'est vers la fin de 1863 que *le Figaro* publia sous le titre *le Peintre de la Vie moderne* la première étude dont Guys eût été l'objet. Baudelaire l'avait écrite depuis plus de trois ans, et il y avait près de quinze ans qu'il s'intéressait aux dessins et lavis de cet artiste inconnu, qui fuyait toute publicité, vivant, dans l'ombre, de croquis de reportage fournis à des journaux anglais. Encore fallut-il, pour que Guys consentît à laisser commenter ses travaux, que Baudelaire prît l'engagement de ne pas le nommer. *Le Peintre de la Vie moderne* ne le désigne que par des initiales : M. C. G., ou plus simplement encore, M. G.

Parmi les sujets couramment traités par M. G., les femmes et les filles occupaient une place de choix. « M. G., écrivait Baudelaire, s'étant imposé la tâche de chercher et d'expliquer la beauté dans la *modernité*, représente volontiers des femmes très-parées et embellies par toutes les pompes artificielles, à quelque ordre de la société qu'elles appartiennent. » C'était dire que les comédiennes, les courtisanes, les entraîneuses du Casino Cadet ou de Mabille avaient souvent tenté le crayon gras et les pinceaux de M. G., — comme elles avaient souvent occupé l'esprit et la plume de Baudelaire. Qu'on se rappelle la Fanfarlo et son amant, le voluptueux Samuel Cramer, qui aimait « le rouge et la céruse, le chrysocale et les oripeaux de toute sorte ». Qu'on se rappelle ce minutieux portrait, noté dans un carnet de Baudelaire, d'une Agathe dont nous ne savons rien de plus : « Coiffure à l'enfant, bouclée et répandue sur le dos. Maquillage du visage. Sourcils, paupières, lèvres. Du rouge, du blanc, des mouches. Boucles d'oreilles, colliers, bracelets, bagues. Robe décolletée, les bras nus. Pas de crinoline. Bas de soie très-fins,



« *Le mérite spécial de George Cruikshank..., écrit Baudelaire, est une abondance inépuisable dans le grotesque... Ce qui constitue surtout le grotesque de Cruikshank, c'est la violence extravagante du geste et du mouvement,*

à jour, noirs si la robe est noire ou brune. Roses si la robe est claire. Souliers très-découverts. Jarretières galantes. Un bain. Pieds et mains très-soignés. Parfumerie générale. A cause de la coiffure, une sortie de bal, à capuchon, si nous sortons. »

Si nous sortons... On imagine cette sortie traitée par Guys. On imagine Agathe et M Baudelaire filant en voiture vers le bal ou vers le Bois, et surpris par le pinceau de M. G., « merveilleusement propre à représenter les pompes du dandysme et l'élégance de la lionnerie ». Nous ne saurions nous défendre de penser que si Baudelaire s'est si vivement employé en faveur de Guys qui ne demandait rien et même refusait à peu près tout, c'est qu'à son admiration pour « le peintre de la vie moderne » se mêlait un sentiment pressant de complicité. Il est remarquable que certains dessins de Baudelaire aient comme un air de faux Guys, et plus remarquable encore est la conclusion que le critique a donnée à ses pages sur M. G. : « M. G. garde un mérite profond qui est bien à lui ; il a rempli volontairement une fonction que d'autres artistes dédaignent et qu'il appartenait surtout à un homme du monde de remplir ; il a cherché partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous a permis d'appeler la *modernité*. Souvent bizarre, violent, excessif, mais toujours poétique, il a su concentrer dans ses dessins la saveur amère ou capiteuse du vin de la Vie ».

Il eût été difficile de mieux définir la nouveauté de Guys, et même la nouveauté de l'art naissant à l'époque où Baudelaire touchait déjà à sa fin. Dans une note de 1862 consacrée à quelques peintres et aqua-fortistes, Baudelaire saluait les débuts de Manet à qui il trouvait, avec « un goût décidé pour la réalité moderne, cette imagination vive et ample, sensible, audacieuse, sans laquelle, il faut bien le dire, toutes les meilleures facultés ne sont que des serviteurs sans maître, des agents sans gouvernement ». C'est de la même époque, ou peu s'en faut, que date le quatrain qu'il rima pour servir de légende au portrait par Manet de la danseuse espagnole Lola. De la même époque aussi, l'attention qu'il prêta à Jongkind, « charmant et candide peintre hollandais », à Whistler, « jeune artiste américain », à John Lewis Brown, « successeur, plus audacieux et plus fin, d'Alfred de Dreux ». A ces notes hâtives, on devine avec quelle sympathie il eût bientôt considéré les premiers pas de l'impressionnisme si la maladie puis la mort ne s'étaient prématurément saisies de lui.



et l'explosion dans l'expression. Tous ses petits personnages miment avec fureur et turbulence comme des acteurs de pantomime». Sur ces deux pages, trois motifs gravés par le caricaturiste anglais pour des livres illustrés.





Goya : deux estampes extraites des Caprices. « Los Caprichos *sont une œuvre merveilleuse, non seulement par l'originalité des conceptions, mais encore par l'exécution» écrit Baudelaire. « ... Le grand mérite de Goya consiste à créer le monstrueux vraisemblable. Ses monstres sont nés viables, harmoniques. Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurde possible. Toutes ces contorsions, ces faces bestiales, ces grimaces diaboliques sont pénétrées d'*humanité... »

Jugements sans appel

Il arrive parfois qu'on reproche à Baudelaire de ne pas s'être équitablement dépensé en faveur de tous les vrais artistes des années 40 à 60, mais c'est perdre de vue qu'il n'a pas fait profession de critique d'art, qu'il n'a jamais



Page 12, Delacroix : La Mort de Sardanapale. *395 × 495 cm. Détail. (Musée du Louvre, Paris). Baudelaire avait mentionné le* Sardanapale *lors du Salon de 1846. Dans son étude sur l'Exposition universelle de 1855, il écrit : « Je suis fâché que le* Sardanapale *n'ait pas reparu cette année. On y aurait vu de très belles femmes, claires, lumineuses, roses, autant qu'il m'en souvient du moins ».*

Page 13, Ingres : La Petite Baigneuse. *35 × 27 cm. 1828. (Musée du Louvre.) C'est cette baigneuse dite aussi* Intérieur de harem *que Baudelaire appelle* la Petite Odalisque *et dont il parle ainsi : « ... La place nous manque, et peut-être la langue, pour louer dignement* la Stratonice, *qui eût étonné Poussin,* la Grande Odalisque, *dont Raphaël eût été tourmenté,* la Petite Odalisque *cette délicieuse et bizarre fantaisie qui n'a point de précédent dans l'art ancien... »*







Delacroix : Femmes d'Alger dans leur appartement. *180×229 cm. Détail. (Musée du Louvre.) A propos de cette œuvre, Baudelaire écrit dans le Salon de 1846 : « Il me reste ... à noter une dernière qualité chez Delacroix, la plus remarquable de toutes, et qui fait de lui le vrai peintre du XIXe siècle : c'est cette mélancolie singulière et opiniâtre qui s'exhale de toutes ses œuvres... Cette mélancolie respire jusque dans* les Femmes d'Alger, *son tableau le plus coquet et le plus fleuri. Ce petit poème d'intérieur, plein de repos et de silence, encombré de riches étoffes et de brimborions de toilette, exhale je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse. »*

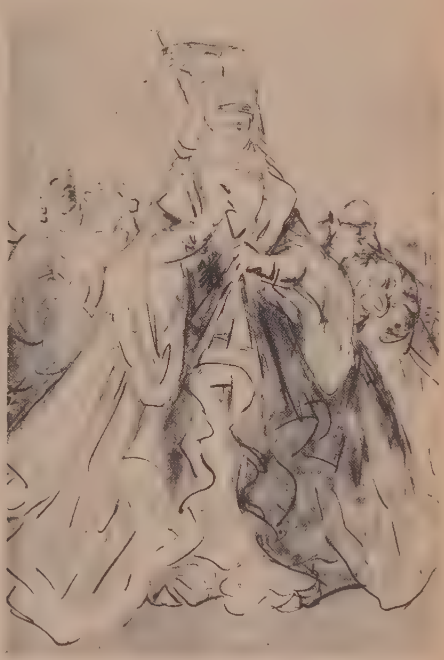
disposé d'une rubrique dans un journal, et même qu'il lui a souvent fallu patienter des mois avant d'obtenir l'insertion d'un article. Néanmoins, la lecture de ses œuvres complètes et de ses lettres prouve qu'il n'a méconnu aucun des peintres et des dessinateurs de son temps que nous goûtons encore. Dans son premier Salon, celui de 1845, il écrivait : « Nous ne connaissons à Paris que deux hommes qui dessinent aussi bien que M. Delacroix, l'un d'une manière analogue, l'autre dans une méthode contraire. L'un est M. Daumier, le caricaturiste ; l'autre, M. Ingres, le grand peintre, l'adorateur rusé de Raphaël. »

On peut compter les critiques de vingt-quatre ans capables de formuler en termes aussi nets un jugement qui, un siècle plus tard, ne souffre ni appel ni retouches.

Au crédit de Baudelaire s'ajoutent encore les pages excellentes qu'il a laissées sur la caricature, sur Daumier, « artiste appartenant à l'illustre famille des maîtres », sur Traviès, sur Hogarth, sur Cruikshank ; le zèle et les ménagements dont il a entouré Méryon que sa folie ne rendait pas d'un commerce facile. Il n'a été injuste que pour la sculpture, dont il a écrit que « c'est un art de Caraïbes », parce que son origine se perd dans la nuit des temps. Mais il n'en avait pas vu beaucoup, et le fait est que les sculpteurs qu'il traitait avec sévérité dans son *Salon de 1846* ont tous sombré corps et biens, à l'exception de Pradier à qui il n'avait pas dénié tout mérite.



C'est pour l'eau-forte gravée par Manet d'après son portrait de Lola de Valence que Baudelaire composa le célèbre quatrain : « Entre tant de beautés que partout on peut voir... ». Ci-dessus, étude à l'aquarelle pour le tableau. (Musée du Louvre, Cabinet des dessins.)



Guys : La Femme au parasol *(Petit Palais, Paris). Ce dessin à l'encre de chine rehaussé de lavis fut offert par Baudelaire à sa mère en cadeau d'étrennes le 28 décembre 1859. Mme Aupick le donna plus tard à Barbey d'Aurevilly en souvenir de Baudelaire.*

Le plaisir le plus noble...

Tous comptes faits, non seulement l'art et les artistes n'ont pas eu à se plaindre de Baudelaire, mais il les a au contraire généreusement servis. A propos d'une exposition organisée au profit des artistes pauvres, il disait que ces pauvres-là sont « les plus nobles et les plus méritants, puisqu'ils travaillent au plaisir le plus noble de la société ».

Mais peut-être le plus somptueux présent qu'il ait fait à la peinture tient-il dans les onze quatrains des *Phares*, où de grandes orgues semblent se faire entendre en l'honneur des maîtres, de Michel-Ange à Delacroix :

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité !



Dessin inédit de Baudelaire ayant appartenu à Nadar. (Collection Georges Bernier.)

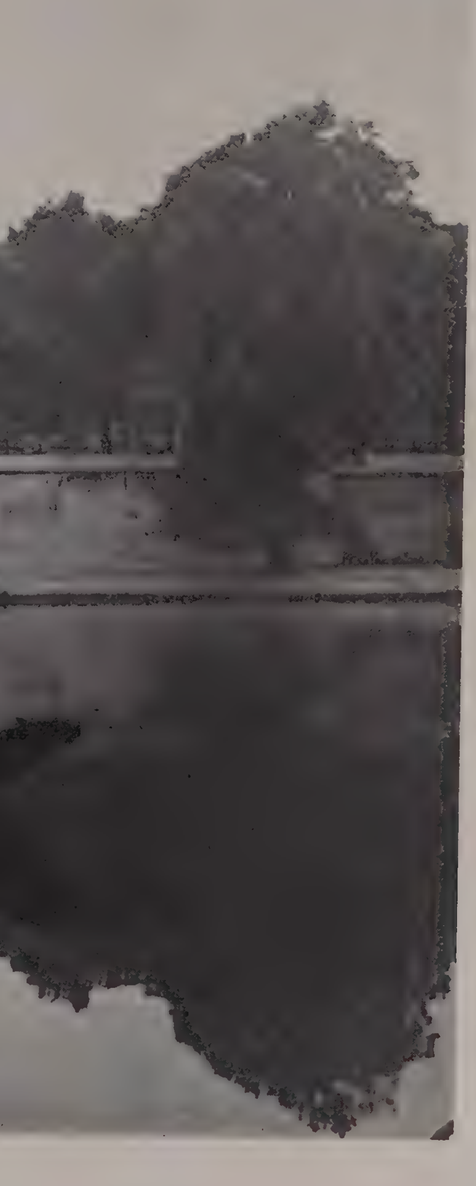
Si vous voulez en savoir davantage

Au mois d'avril, nous publierons la première édition française illustrée du texte intégral des Curiosités esthétiques *de Charles Baudelaire. Si vous voulez avoir des renseignements sur ce livre important,* *reportez-vous à la page 4.*





Le "Mars" en bronze de Todi, qui appartient au Musée du Vatican, est le clou de l'exposition d'Art Étrusque du Musée du Louvre. Il date du Ve siècle avant Jésus-Christ.



Loin d'elle Du Bellay, des Arts, des Armes et des Lois. L'académicien se perpétue. Le député se renouvelle. La garde, elle, ne veille plus aux barrières du Louvre devenu Musée. Mais la Seine y gagne en couleurs. Elle rend grâce pêle-mêle, reflets de Monet, reflets d'Utrillo, aux peintres qui l'ont aimée.

Gaston Bonheur



RENOIR : LA LOGE

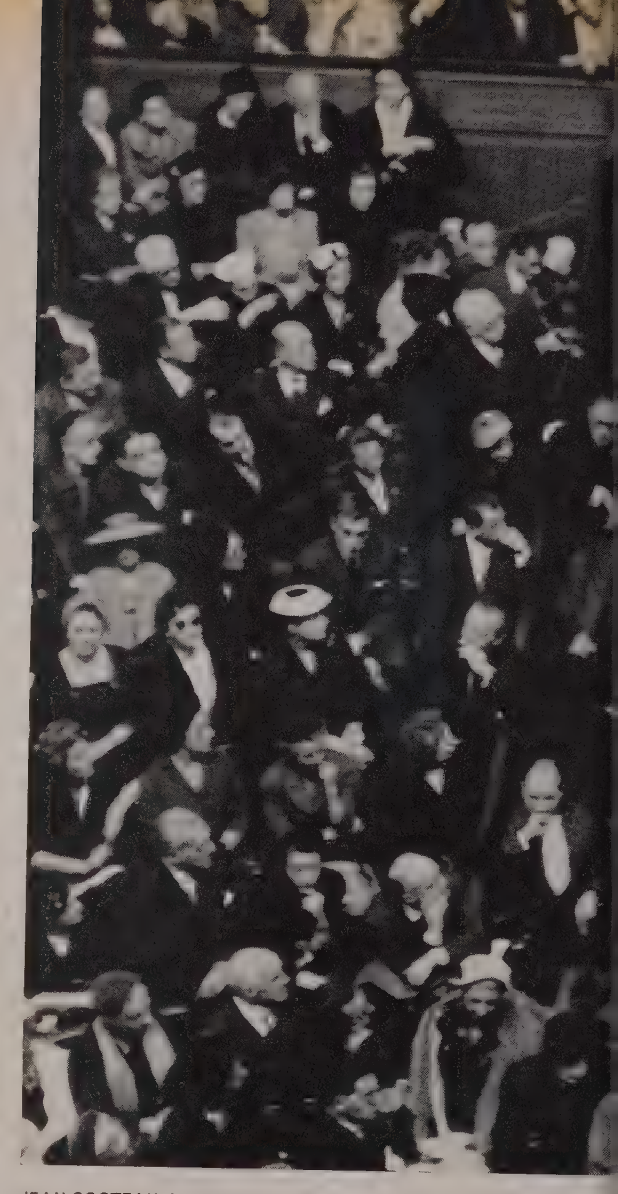
Deux reines et le Tout Paris du monde de la Littérature et du Théâtre ont accueilli, le 21 octobre, au seuil de l'Immortalité, Jean Cocteau, l'enfant terrible des Belles Lettres françaises. Douze mille personnes avaient demandé des entrées depuis plusieurs semaines. Il n'y eut que sept cents élus et devant l'Institut, le matin de la réception, on fit la queue trois heures pour essayer d'entrer quand même. A l'ombre des statues de Bossuet et de Descartes, il y avait, pêle-mêle, la reine Élisabeth de Belgique, la princesse Marie-José, sa fille, Jean Marais, Elvire Popesco et Arletty, la duchesse de La Rochefoucauld, le préfet de police Dubois, Albert Simonin, le père du *Grisbi.* C'est un roulement de tambour qui annonça le début du feu d'artifice. C'est, en effet, par un feu d'artifice d'esprit, de jeux de mots, de paradoxes et de trouvailles poétiques que Jean Cocteau remplaça l'exercice d'éloquence traditionnellement exigé par les Académiciens de celui qu'ils ont admis dans leur rang. Malgré la solennité des lieux et de l'uniforme, Cocteau pâle d'émotion est resté le poète frondeur toujours un peu en marge, « fantôme » pris au piège parmi les vivants.

« Messieurs, a-t-il dit, pour expliquer et son personnage et le caractère insolite de son discours, je ressemble pas mal à ces équilibristes en haut d'une pile de chaises. Rien ne manque à la ressemblance avec cet exercice périlleux et même pas le roulement de tambour traditionnel qui l'accompagne. »

Il s'est ensuite mis sous le patronage du plus jeune et du plus ancien de ses disciples, héros de la poésie mort à vingt ans, Raymond Radiguet, pour faire à la fois le procès d'un conformisme et d'une certaine manière d'être anti-conformiste. « Radiguet, a dit Cocteau, prouva que les extrêmes se touchent et fit d'une droite extrême un refuge contre l'extrême gauche systématique des intellectuels. Il déniaisa la douceur et la mit en pointe. On n'imagine pas attitude plus révolutionnaire, audace plus grande. Je les résumai dans le titre de mon allocution du Collège de France : « De l'ordre considéré comme une anarchie. » Il l'enchantait que nous devinssions suspects à droite et à gauche. Entre les Grecs et les Troyens, il jouissait derrière son monocle de la solitude de Calchas. Il déclarait : « L'originalité consiste à essayer de faire comme tout le monde sans y parvenir. »

Les sept cents personnes de l'assistance, en l'applaudissant comme on applaudit après un exercice de haute voltige réussi, comprirent qu'alors il s'était défini lui-même, devant ceux qu'il allait qualifier par une gentille irrévérence « les sirènes à queues vertes ».

André Maurois lui répondit. Finalement c'est lui qui fit l'éloge de Tharaud que l'enfant terrible avait



JEAN COCTEAU, DANS LE FEU DE SON DISCOURS, S'ÉPONGE LE FRO

JEAN COC

JEAN COCTEAU A ÉBLOUI SON PUBLIC.



Quand on vendait La Peau de l'Ours

PAR GUY HABASQUE

Des jeunes gens s'étaient réunis pour acheter des œuvres d'inconnus, puis ils organisèrent une vente publique qui fut un des premiers triomphes de Picasso

La collection de *La Peau de l'Ours* fut, à coup sûr, une des plus originales du début du siècle tant par sa constitution que par son fonctionnement. Sa brève histoire vaut d'être contée.

Quelques jeunes gens, unis par des liens de famille ou d'amitié et par une certaine affinité de goûts, décidèrent un beau jour de 1904 de constituer une collection de tableaux afin de « garnir, orner les murs de leurs logis ». Comme la plupart d'entre eux n'avaient alors ni le temps ni l'argent pour fonder une collection personnelle, ils entreprirent d'en former une indivise. L'idée initiale de ce projet revient à André Level, un homme de goût et de culture, dont le nom est aujourd'hui un peu oublié, mais dont le souvenir reste vivace dans la mémoire de ses amis. Sous son impulsion, fut créée une association en participation dont les buts furent énoncés en ces termes dans les statuts officiels :

1º La constitution pendant une période de dix ans d'une collection de tableaux, principalement d'œuvres importantes de peintres jeunes ou commençant à peine à arriver à leur notoriété.

2º La jouissance des dits tableaux dans certaines conditions.

3º Leur revente aux enchères publiques (Extraits des statuts de l'association, datés du 24 février 1904).

◄ *Gauguin :* Le Violoncelliste, *portrait de M. F. Schneklüd. 93×75,5 cm. 1894. Gauguin était déjà un artiste reconnu en 1914, lorsqu'eut lieu la vente de la collection de* La Peau de l'Ours *; pourtant cette toile achetée par la galerie Druet fut vendue 4000 francs-or, c'est-à-dire moins cher qu'une gouache de Picasso de dimensions à peu près comparables.*

André Level accepta de s'acquitter des fonctions de gérant. Disposant de plus de temps que les autres, étant surtout en relations plus suivies qu'eux avec les jeunes peintres, il fut chargé en particulier du choix et de l'achat des toiles. Autour de lui, entrèrent dans l'association : M. Georges Ancey, le baron de Curnieu, MM. Robert Ellissen, Maurice Ellissen, Jules Hunebelle, Jacques Level et Félix Marchand, chacun pour une part, cependant que MM. Emile et Maurice Level s'inscrivaient pour une part « conjointement et indivisément, mais avec partage, entre eux, à leur gré, de la jouissance des tableaux. » (Extraits des statuts de l'association). A ces huit parts, en furent bientôt ajoutées trois autres, l'une pour M. Frédéric Combemale, une autre indivise pour MM. Jacques et Jean Raynal, une enfin pour M. Edmond Raynal (Acte additionnel de participation ; non daté, mais probablement de 1904), aucun associé ne pouvant d'ailleurs devenir possesseur de plus de deux parts, celle souscrite comprise (Extraits des statuts de l'association).

Le fonctionnement de cette association était très simple, mais évidemment assez inhabituel pour des collectionneurs. Chaque associé s'engageait à verser 250 francs par an et par part. Les achats étaient effectués sur proposition du gérant et avec l'assentiment de la majorité d'un comité restreint comprenant trois membres : le gérant (qui en faisait partie de droit et pour toute la durée de l'association) et deux autres membres renouvelables, élus pour deux ans, auxquels était adjoint un suppléant en cas d'empêchement ou d'absence de l'un d'entre eux. Une réunion des associés se tenait annuellement à Paris, du 1er au 15 février, pour entendre le compte rendu des opérations de l'année écoulée, vérifier les comptes et nommer les membres du comité soumis à élection. En ce qui concerne la jouissance des tableaux, enfin, le système suivant avait été établi. Deux fois par an et, au plus tard, dans la première quinzaine de février et de juin, les associés suivant un ordre d'inscription résultant d'un tirage au sort unique effectué après signature des accords, étaient invités à choisir, au cours d'une réunion, parmi les tableaux achetés celui ou ceux qu'ils gardaient en dépôt pendant la durée de l'association, chaque part donnant droit à un numéro tiré au sort. Etant donné l'importance inégale des œuvres acquises, plusieurs tableaux pouvaient être groupés par le comité pour former un lot. En outre, l'association étant purement amicale, l'échange entre deux membres d'un tableau ou d'un lot contre un autre était toujours possible sur simple présentation d'une lettre d'avis au gérant. (Extraits des statuts de l'association).

Pourquoi les collectionneurs de *La Peau de l'Ours* avaient-ils choisi de n'acquérir que des œuvres modernes ? Ils s'en expliquèrent eux-mêmes plus tard, sous la plume (anonyme) de l'un des leurs, dans le catalogue de la vente : « Les belles œuvres du passé étant déjà presque inaccessibles, ils se laissèrent aisément persuader, jeunes la plupart et fondant espoir en l'avenir, de faire confiance à des artistes jeunes aussi ou récemment découverts. Il leur semblait honorable de courir les risques que comportent les choses nouvelles plutôt que ceux, non moins redoutables, du faux, du truqué, du surfait. N'observaient-ils pas, en paraissant aller de l'avant, la tradition même des bonnes époques, moins attentives au passé



Vuillard : La Dame en bleu. *61×81 cm. Le peintre Nabi Maurice Denis poussa jusqu'à 2400 francs-or cette œuvre de son ami.*

qu'à la mise en valeur du présent et à la préparation de l'avenir et plus préoccupées de la formation des styles que de leur classification et de leur momification dans les musées ? » (Préface du catalogue de la vente).

Il semble aussi que l'influence personnelle d'André Level ne fût pas étrangère à ce choix. Leur acte de courage et de foi n'en est pas moins sympathique, et cela d'autant plus qu'aucun espoir de lucre ne venait le ternir. En effet, si quelques-uns des membres considéraient qu'il eût été normal de partager tous les bénéfices de la vente prévue à l'expiration de l'association, comme ils s'engageaient à en partager les frais si elle se soldait par un déficit, la plupart d'entre eux refusèrent de tirer entièrement profit des avantages que pourrait éventuellement leur procurer leur flair, trouvant plus élégant d'y associer les artistes eux-mêmes, généralement pauvres et démunis de ressources. Sur proposition de M. Robert Ellissen, les dispositions suivantes avaient donc été incluses dans les statuts à l'article « liquidation » : si le produit net de la vente finale devait être inférieur au montant total des cotisations, le partage serait fait proportionnellement aux versements. Si le produit net était supérieur, chaque associé retirerait d'abord ce qu'il avait versé, puis, au maximum, l'intérêt composé à 3 ½ % de ces sommes. S'il restait un solde, 20 % en seraient attribués au gérant en rémunération de ses services, et 20 % réservés pour être répartis à tels ou tels peintres, familles ou associations de peintres qu'il y aurait lieu de déterminer. (Extrait des statuts de l'association). Et effectivement, lors de la vente, 12 641 francs ... 49 centimes (!) somme coquette pour l'époque, furent redistribués aux artistes. (Extrait des comptes de liquidation).

Ainsi fonctionna *La Peau de l'Ours* durant dix ans, André Level, infatigable, rendant visite aux peintres et choisissant les toiles qui allaient orner les logis de ses amis. Peut-être pourrait-on lui reprocher d'avoir été un peu trop éclectique dans son choix. Le catalogue de la vente ne comprend pas moins de soixante noms d'artistes divers, de tendances parfois fort opposées, et naturellement de valeur très inégale. A côté de ceux de Van Gogh et de Gauguin ou de Picasso et de Matisse, nous trouvons ceux d'Emile Bernard, de Maurice Denis, de Paul Ranson, Henri de Groux, Filiger, etc... ou ceux d'artistes jamais sortis de l'ombre ou retombés dans l'oubli tels que Jean Biette, Albert Braut, Duvieux, Grass-Mick, et quelques autres. Cet éclectisme n'assurait pas une grande unité à la collection, mais il faut se rappeler qu'il ne s'agissait point d'une collection particulière et que le gérant, n'étant pas seul en cause, devait quand même tenir compte des goûts des autres membres. Finalement, lorsque les œuvres furent rassemblées pour la vente, elles formèrent une sorte

de panorama, lacuneux certes, mais non dénué d'intérêt, de la peinture du début du siècle. Comme le disait la préface du catalogue : « telle quelle — et pour peu d'instants rassemblée — elle [cette collection] constituera peut-être un abrégé, non sans maintes lacunes, des recherches sincères et personnelles auxquelles se sont livrés des peintres, ces dernières années. Abrégé est trop dire encore : aperçu seulement, des tendances et des réalisations d'une époque particulièrement féconde dans son ardeur et sa hardiesse » (Préface du catalogue de la vente).

Cet aperçu, pour dire le vrai, était plutôt celui de l'état de la peinture aux environs des années 1904-1905 que celui de la peinture en 1914. En effet, si quelques cubistes y étaient représentés : Picasso, Metzinger, La Fresnaye, Herbin, ils l'étaient — excepté un paysage du second et la *Nature morte aux anses* du suivant — par des œuvres antérieures au Cubisme. Picasso, en particulier, dont on relevait pourtant douze œuvres au catalogue, n'était représenté que par ses périodes bleue et rose, périodes qu'affectionnait d'ailleurs tout spécialement André Level. (cf. à ce sujet : André Level : *Picasso*, coll. des « Artistes Nouveaux », Crès, Paris, 1928). Outre les Picassos, le gros de la collection, si l'on peut dire, était formé d'œuvres des Nabis d'une part — avec qui un des membres entretenait des relations dès avant 1904 —, des Fauves de l'autre. Parmi les premiers citons Bonnard, Vuillard, Sérusier, Maurice Denis, K.X. Roussel ; parmi les seconds Henri Matisse, un des mieux représentés avec Picasso (dix toiles), Derain (quatre toiles et un dessin), Vlaminck, Van Dongen, Girieud, Friesz, Marquet et Puy. Les autres noms connus de la collection étaient ceux de Van Gogh *(Fleurs dans un verre)*, Gauguin (*Le Violoncelliste*, portrait de M.F. Schneklüd), Pissarro (*La Côte Sainte-Catherine à Rouen*, aquarelle de 1883), Signac, Cross, Odilon Redon (trois dessins et deux pastels), Forain, Constantin Guys (douze dessins), Flandrin, Manguin, Maillol (un portrait de femme) ; Rouault, représenté par trois aquarelles de 1906, Utrillo par quatre paysages, et enfin Marie Laurencin par quatre œuvres dont deux toiles de sa meilleure période. Le principal intérêt de la collection résidait en dernière analyse dans les Matisses et surtout les Picassos, ce que la vente allait d'ailleurs démontrer avec éclat.

Cette vente était inévitable ; elle avait été fixée statutairement. Elle n'en fit pas moins naître des regrets parmi les associés. « Pourquoi ne point l'avouer — reconnaissait le préfacier —, l'acquisition de certains des tableaux que recense ce catalogue n'a pas été sans hésitation, sans appréhension même. » (Préface du catalogue de la vente). Pourtant nombreux furent ceux qui y rachetèrent telle ou telle œuvre dont l'absence les eût vraiment trop cruellement privés.

Une réunion avait été prévue à l'article 5 des statuts pour la fin de 1913 afin de fixer l'époque et les conditions de la vente finale aux enchères (Extrait des statuts de l'association). Celle-ci fut arrêtée au lundi 2 mars 1914. Une exposition particulière eut lieu le samedi 28 février et l'exposition publique le dimanche 1er mars, de 14 à 18 heures. Un excellent catalogue, diffusé par les galeries Bernheim-Jeune et E. Druet, fut édité à cette occasion dont un certain nombre d'exemplaires étaient illustrés de seize reproductions hors texte d'une qualité exceptionnelle pour l'époque.

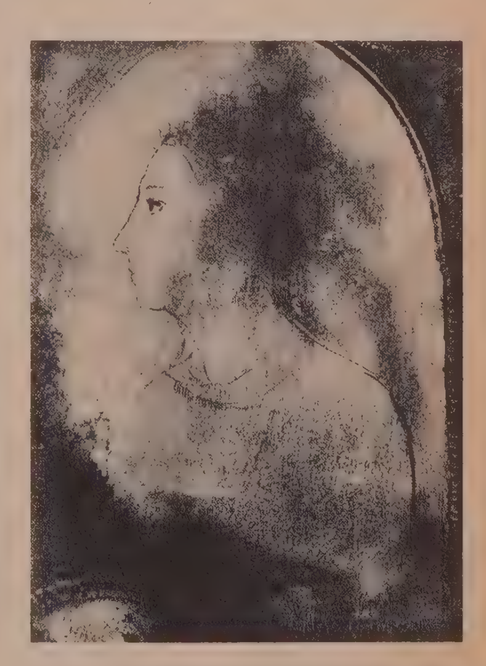
Cette vente, annoncée dès le mois de janvier par la plupart des grands quotidiens, revêtit une importance que n'avaient certes point prévue les fondateurs de *La Peau de l'Ours*. Elle fut, en fait, un des principaux événements artistiques de 1914. Tous les journaux en parlèrent et seuls le Salon des Indépendants et la représentation à l'Opéra du *Coq d'Or* et de *Pétrouchka* par les Ballets russes de Diaghilev lui ravirent la vedette. C'est que, comme le soulignait André Warnod dans *Comœdia*, *c'était la première fois que l'on voyait en vente publique un ensemble aussi complet d'œuvres modernes, des œuvres tout à fait d'avant-garde, et dont les auteurs appartiennent ou appartenaient il y a très peu d'années, à ces « fous » dont les foules vont rire au Salon des Indépendants.* (André Warnod : *La vente de La Peau de l'Ours*, in *Comœdia*, 3 mars 1914, p. 3 en entier).

La vente elle-même eut lieu le 2 mars dans les salles 7 et 8 de l'Hôtel Drouot et fut dirigée par Me Henri Baudoin, assisté des experts J. et G. Bernheim-Jeune et E. Druet. Mais laissons la parole à André Warnod qui en donna le lendemain un compte rendu particulièrement détaillé :

La vente commença hier à deux heures sous la direction de Me Henri Baudoin, qui présida les débats, sec, précis et nerveux : il y avait beaucoup de monde, et du monde qu'on n'a pas coutume de voir à l'Hôtel Drouot. Les marchands de tableaux et les amateurs étaient nombreux. La jeune peinture intéresse bien plus qu'on ne croit. Il y avait aussi un grand nombre d'artistes ; ceux qu'on vendait, leurs camarades et leurs amis ; des cubistes, Gleizes et Metzinger, La Fresnaye ; des poètes, Mario Meunier, Alfred Lombard, d'une élégance de dandy, qui est grimpé sur la banquette et se cramponne à la barre d'appui, Max Jacob, vêtu d'une houppelande rouge ; André Salmon suit attentivement la vente et prend des notes ; des journalistes, des curieux. (André Warnod, Ibid., *Comœdia*, 3 mars 1914).

D'autres chroniqueurs relevaient aussi la présence de Mesdames Maurice Raynal et André Salmon, du prince Bibesco, de MM. Vollard, Théodore Duret, Joachim Gasquet, et de plusieurs marchands allemands parmi lesquels MM. Thannhauser de Munich, Alfred Flechtheim de Dusseldorf, Gaspari de Munich et Gutbier de Dresde.

Il est intéressant de noter quelques-uns des prix atteints par les œuvres — compte tenu de l'importance respective de celles-ci, ils nous renseignent d'une manière suggestive sur la cote commerciale des différents artistes et sur leur faveur auprès du public. Pour les apprécier à leur exacte valeur, il ne faut toutefois pas oublier qu'ils furent payés en francs-or, et que, selon la parité pratiquée actuellement, il faut donc les multiplier par 200 environ. Certains peintres dont la cote est aujourd'hui très élevée virent leurs œuvres enlevées à assez bas prix. Ce fut le cas



Odilon Redon : Sous l'Arche. *49,5 × 37 centimètres. Ce dessin au crayon noir fut payé un prix fort honorable, 900 francs, en monnaie de la belle époque, par le célèbre marchand parisien Jos Hessel.*



Picasso : Les Trois Hollandaises. *77×67 cm. 1905. Cette gouache fut rachetée par André Level, l'animateur de* La Peau de l'Ours *qui la paya un prix très élevé, 5200 fr.*

de Bonnard dont l'unique tableau ne dépassa pas 720 francs, de Derain dont les toiles partirent à 210, 300 et 420 francs, de Dufy (160), La Fresnaye (300), Friesz (de 130 à 550), Marie Laurencin de qui un *Groupe de cinq personnes* fit 475 francs, mais dont une des bonnes natures mortes, *Echarpe, fleurs, éventail* resta à 250, Metzinger dont le paysage cubiste n'atteignit que 100 francs, ses deux autres toiles restant à 80 et 55, Utrillo dont aucune œuvre ne dépassa 400 francs, Vlaminck (170) et de Rouault dont les trois aquarelles firent respectivement 205, 180 et 170 francs. Des prix moyens, mais honorables furent réalisés par les œuvres de Van Dongen, Segonzac (800), Flandrin, Forain (1150, 850, 820, etc.). Puy, Vallotton, Guys, K.X. Roussel (de 300 à 1100), Odilon Redon dont les deux pastels firent chacun 1300 francs et de Marquet dont les paysages montèrent à 1500 et 1600. Mais les plus hautes enchères furent assurément celles atteintes par les Matisses et les Picassos. Alors que les toiles de Gauguin et de Van Gogh s'enlevaient à 4000 et 4200 francs, celles de Matisse ne descendaient pas au-dessous de 600 et plusieurs montaient à 1850, 2400 et même 5000. Quant à Picasso, il se signalait comme le grand triomphateur de cette vente. *L'Homme à la houppelande* une ancienne toile encore signée « P.R. Picasso », fit 1350 francs, cependant que des œuvres de la période bleue, pastels ou toiles, s'enlevaient à 700, 1100 et 1350, des *Fruits dans une écuelle* à 1200, une aquarelle intitulée *Contemplation* à 1900, un *Clown à cheval* de l'époque rose à 2600 et *Les Trois Hollandaises*, souvenir de son voyage en Hollande de 1905, à 5200 francs. Mais le véritable clou de la vente était le célèbre tableau des *Bateleurs*, aujourd'hui à l'Art Institute de Chicago, qui, mis à prix à 8000, atteignit la somme considérable pour l'époque de 11 500 francs. Cette énorme toile de 2 m. 25 de haut, sur 2 m. 35 de large, qui avait été acquise par André Level pour 1000 francs et qui était revenue à M. Robert Ellissen, n'avait pourtant pas eu de chance. Aucun des logis des associés n'étant assez grand pour la recevoir, elle resta roulée plusieurs années dans une remise jusqu'à son achat en ce mois de mars 1914 par M. Thannhauser, le directeur de la galerie de Munich qui, du reste, héros de la journée, l'eût — nous dit un chroniqueur — « volontiers payée deux fois plus cher ». (Seymour de Ricci, *La Peau de l'Ours*, in *Gil Blas*, 3 mars 1914, p. 4, B.)

La plupart des journalistes rendirent compte de cette vente avec une sympathie bienveillante ou amusée, mais certains d'entre eux, ennemis jurés de la peinture moderne, s'indignèrent des prix atteints, notamment par les Picassos et de la publicité gratuite faite à cette manifestation par leur confrères. Un certain Maurice Delcourt par exemple, pauvre scribe totalement oublié aujourd'hui, qui doublait Tabarant dans sa chronique artistique de *Paris-Midi* et qui avait, après la lamentable histoire du Salon d'Automne de 1912, déclenché une grande offensive contre les « indésirables étrangers », responsables à ses yeux de la décadence de l'art français, faillit en périr de fureur. Parmi les articles indignés ou bellement ironiques qu'il écrivit à ce sujet, nous en citerons un, intitulé *Avant l'Invasion*, qui donne une assez bonne idée du ton employé alors par les ennemis de l'art moderne.

Il semblerait à des observateurs superficiels et à demi renseignés que les Allemands aient, en art, réussi chez nous cette besogne de désorganisation où ils s'efforcent dans tous les domaines de notre activité, aidés en cela, hélas, par une faible fraction de ces bons Français dont Gohier considère l'ensemble avec trop de parti pris, comme les fourriers de l'invasion germanique.

Les Cézanne Mappe, Van Gogh Mappe, Gauguin Mappe, *écrites par les uns, éditées par les autres, vendues en France par les cousins des premiers ne font-ils pas, dans les rangs des snobs, leurs ravages ? Tant de jeunes peintres, plus pressés d'être célèbres et de jouir que d'édifier une œuvre, ne s'ingénient-ils pas à imiter exclusivement ce qui fit que Cézanne, Gauguin, Van Gogh, ne furent*



Picasso : Les Bateleurs. *225×235 cm. Cette toile de très grande dimension atteignit le prix considérable pour l'époque de 11 500 francs-or. Achetée par le marchand allemand Thannhauser, elle est aujourd'hui exposée à l'Art Institute de Chicago.*

que des ratés — «de génie» bien entendu !

Enfin les mœurs allemandes elles-mêmes ne participent-elles pas, de façon intime à la vie des pseudo-rénovateurs de l'art français (ceux qui virent samedi et hier à l'Hôtel Drouot, aux Indépendants, M. Max Jacob et tant d'autres défenseurs de l'art effarant que le Salon d'Automne tente d'officialiser, me comprendront) ?

Or, une nouvelle preuve de cette ingérence allemande est éclatante. C'est cette vente, dite de La Peau de l'Ours *qui vient d'avoir lieu à grand fracas et qui a trouvé, chose curieuse, dans les journaux les plus français une publicité gratuite alors que toute autre vente, normale, eût dû y sacrifier un gros budget.*

Des « gros prix » y ont été atteints par des œuvres grotesques et informes d'indésirables étrangers et ce sont des Allemands qui, comme nous n'avons cessé de le prédire, et pour cause, depuis quinze jours ont payé ou poussé jusqu'à ces prix.

Leur plan se précise. De naïfs jeunes peintres ne manqueront pas de tomber dans le piège. Ils imiteront l'imitateur Picasso, qui pastichant tout et ne trouvant plus rien à imiter, sombra dans le bluff cubiste, ils s'ingénieront à faire des bonshommes en bois comme M. Flandrin, ou des pochades informes comme M. Marquet. Ainsi les qualités de mesure et d'ordre de notre art national disparaîtront-elles peu à peu, à la grande joie de M. Thannhauser (sic) *et de ses compatriotes qui, le jour venu, n'achèteront plus des Picassos, mais déménageront gratis le Musée du Louvre que ne sauront pas défendre les snobs aveulis ou les anarchistes intellectuels qui se font leurs complices inconscients. L'argent qu'ils ont dépensé hier aura été bien placé. (Delcourt :* Avant l'invasion, *in Paris-Midi*, 3 mars 1914, p. 2, D.*).*

Pauvres collectionneurs de *La Peau de l'Ours !* Comment ne s'étaient-ils pas rendu compte qu'en favorisant des peintres modernes, ils précipitaient la déchéance de leur pays et faisaient le jeu de l'étranger ? Pour nous, en tout cas, ils restent bien sympathiques et si nous avions un reproche à leur adresser, ce serait plutôt de n'avoir pas encore été suffisamment à l'extrême pointe du bon combat. G. H.

Si vous voulez en savoir davantage

Il n'existe, à notre connaissance, aucune bibliographie du sujet. Les sources nous ont été obligeamment fournies par M. Robert Ellissen qui a bien voulu nous communiquer les statuts et les différents actes officiels concernant la collection, et par M. André Lefèvre.

Les Anges de l'Apocalypse

PAR JEAN LONGNON

Un manuscrit flamand du XVe siècle, présente avec sérénité les catastrophes imminentes

L'*Apocalypse* : quel texte est plus fait pour émouvoir l'imagination d'un grand artiste que cette vision mystérieuse, violente, grandiose, et dont les termes sont suggestifs dans leur étrangeté : les quatre animaux, l'agneau, les cavaliers, la bête, la Jérusalem céleste. Certes, il faut pour l'interpréter, pour en rendre les fortes images des qualités éminentes d'invention et de puissance ; et des époques de sérénité et de douceur comme le XIIIe siècle, Emile Mâle l'a justement remarqué, n'ont pu y atteindre. Mais à d'autres âges, avant d'inspirer les gravures pleines de mouvement et de grandeur d'Albert Durer, elles ont fait naître des œuvres capitales où les auteurs ont tenté d'exprimer la sombre poésie de la vision de saint Jean : l'*Apocalypse de Saint-Sever*, les fresques de Saint-Savin-sur-Gartempe et les tapisseries de la cathédrale d'Angers.

On voudrait ici attirer l'attention sur des miniatures peu connues que l'on peut admirer en ce moment à l'exposition des plus beaux manuscrits à peintures du Musée Condé à Chantilly et qui ne sont pas indignes du voisinage des œuvres fameuses de Pol de Limbourg et de Jean Fouquet : ces miniatures témoignent en effet d'une prodigieuse imagination et d'une puissante invention, auxquelles s'allient de grandes qualités de peintre dans le charme exquis du coloris, la grâce des figures d'anges ou de vierges et la beauté des paysages, qui font de l'auteur un maître de la lignée de Van Eyck et l'apparentent étroitement à Van der Weyden.

L'œuvre est née à Gand, non loin de Saint-Bavon où régnait déjà l'Agneau du célèbre rétable, dans l'abbaye de Saint-Pierre. Elle fut commandée par l'abbé Philippe Courault et vit le jour aux environs de 1448. A vrai dire, elle n'illustre pas une *Apocalypse*, mais une compilation rédigée vers 1120 par un certain Lambert, chanoine de Saint-Omer, et intitulée par lui *Liber floridus*. Dans ce « livre fleuri », ce florilège, l'auteur, qui était un lettré et qui vivait à une époque d'essor de l'esprit, d'efflorescence de la poésie et des arts, a recueilli, au hasard de ses lectures très variées, les notions les plus diverses sur la nature, l'homme et sa destinée : les éléments, les âges et les nations du monde, des listes de papes, d'empereurs et de rois, les animaux et les monstres, les arbres et les plantes, la cosmographie et l'astrologie, le calendrier, etc., toute une encyclopédie assez pêle-mêle et qui ne pouvait que plaire à l'esprit curieux de son temps. En fait, le livre eut un certain succès puisque, outre le manuscrit original, qui se trouvait dès le XIIIe siècle à Saint-Bavon de Gand, on en connaît neuf copies, échelonnées du XIIe au XVe siècle et dispersées à travers l'Europe occidentale. Ces manuscrits sont, pour la plupart, richement et curieusement enluminés, de même que l'original, car l'illustration faisait partie de l'enseignement de Lambert. C'est ainsi encore que le concevait Philippe Courault qui, suivant les termes même qu'on lit à la fin du précieux manuscrit de Saint-Pierre de Gand, « fit écrire et orner » ce livre, donnant du traité de Lambert un exemplaire magnifique pour ses dimensions (500×350 millimètres), sa mise en pages et son illustration.

L'*Apocalypse* y figure non pas dans son texte ni même en résumé, mais sous forme d'images, *Apocalipsis depictus* : quinze grandes pages splendides de couleurs, qui représentent les seize premiers chapitres du livre de saint Jean. Ces pages sont le plus souvent divisées en registres, comme des vitraux, et les figures y sont entremêlées de légendes généralement tirées du texte sacré. Voici d'abord saint Jean dans l'île de Pathmos retraçant sa vision sur un rouleau de parchemin. Puis commence la vision même. Le Fils de l'homme lui apparaît au milieu des sept chandeliers d'or, vêtu d'une longue robe, la barbe et les cheveux blancs ; et il lui revèle le mystère des sept chandeliers qui sont les sept Eglises d'Asie mineure, sur lesquelles veillent sept anges aux purs visages, revêtus d'ornements sacerdotaux, qui sont les évêques de ces Eglises. Puis une porte rougeoyante s'ouvre dans un ciel de feu et l'apôtre est ravi dans le ciel, devant le trône de Dieu.

La composition de cette seconde page rappelle celle des portails romans, inspirée comme elle de l'*Apocalypse* : au centre le Tout-Puissant, assis sur son trône, dans une gloire en amande ; aux quatre coins, les médaillons des quatre « animaux » qui symbolisent les évangélistes. Sept lampes pendent au-dessus du trône ; et de la gloire aux couleurs de l'arc-en-ciel, jaillissent des éclairs. Sur les côtés, dans deux médaillons sont figurés l'Agneau et le lion de Juda dont il est sorti.

Les vingt-quatre vieillards paraissent dans les deux tableaux suivants qui se font vis-à-vis : à gauche, douze vieillards de l'Ancien Testament encadrent le Tout-Puissant dans sa gloire, tandis qu'à droite les douze apôtres entourent l'Agneau auréolé, une patte sur le livre qu'il est seul digne d'ouvrir : magnifique mise en pages à compartiments rectangulaires, où les vingt-quatre vieillards, avec leur caractère et leurs attributs différents sont disposés autour de la majesté de Dieu et de l'Agneau.

Jusqu'ici l'illustration présente un aspect statique et presque schématique dans la représentation de la vision céleste. Mais voici que les figures s'animent à l'annonce des prodiges qui se produisent à l'ouverture des sceaux par l'Agneau, voici qu'apparaissent les quatre cavaliers, non pas chevauchant côte à côte en un galop effréné comme dans la gravure de Durer, mais l'un après l'autre, ainsi que le veut le livre : sur leurs chevaux blanc, roux, noir et gris, le conquérant, la guerre, la famine et la mort que suit l'enfer, la gueule ouverte, s'élancent successivement dans l'espace. *(Suite à la page 46.)*

Ci-contre et pages 24-25, trois des miniatures ornant le Liber florid

quila p medi
eli · Ve ue habi
antibz i tra dic
u est de ceteris vo
ibz triu agelo
ui erat tuba ca
un ut i ferunis
escriptu h etur

Quart angel
uba cecinit et
ussa est tria
s solis et tria
s lune et terca
tellar ut obsau
aret tria pars
or z diei no lu
ceret ps tria et
or similiter

Stella de celo ce
idit et data e
li clauis putei
byssi

Quit angel
uba cecinit et
peruit puteu
byssi et ascedit
um z obscura
as est sol z aer
e fumo putei z
e fumo exieiut
custe in terra
les equis sup
pita car tuqs
ne siles au
et facies car
nt facies hoim
u et dentes car
ant leonum
ant et hebat
icas ferreas z
as et aculeos
caudis et ha
bant sup se x
n angelum
yssi

Vnu abijt et
e veniet adhuc
o ve post hec





Sextus
gelus tu
cecinit

Vox pro
ex cornib
altaris q
ante ocul
dei· Solue
tuor ange
qui alliga
sūt in flu
magno eu
te·
Et soluti
quatuor a
geli·



visio. vij · angelorum tuba canentium

Primus angelus tuba cecinit. Et facta est grando et ignis et tertia pars arborum combusta est et omne fenum viride combustum est

Secundus angelus tuba cecinit Et tamquam mons magnus igne ardens missus est in mare et facta est tertia pars maris sanguis. Et tertia pars navium interiit

Tertius angelus tuba cecinit. Et cecidit de celo stella magna ardens in tertiam partem fluminum et in fontes aquarum.

Fluminum et fontium facta est tertia pars in absinthium et multi homines mortui sunt de aquis quia amare facte sunt



Balthus

PAR GEORGES BERNIER

Il y a un peu plus de dix ans, je dînais presque chaque soir dans un restaurant de la vieille rue des Grands-Augustins proche des Quais. Je retrouvais là un groupe d'amis qui, comme moi, appréciaient l'ambiance assez morne de cet établissement en général à peu près vide. A la vague atmosphère de clandestinité qui caractérisait alors les restaurants parisiens, tous plus ou moins justiciables de l'accusation de marché noir, le caractère « artistique » de la maison ajoutait une note incongrue. Mal encadrées, mal accrochées, des toiles et des lithographies, les unes assez belles, les autres des plus médiocres ornaient les murs. Instruits par les rumeurs circulant dans les milieux gargotiers des prix payés pour les pochades anciennes d'artistes devenus fameux, les patrons menaient une garde vigilante autour des nappes en papier sur lesquelles les dîneurs, en manière de jeu et pour tromper l'attente d'un service assez déficient, dessinaient ou griffonnaient. Ceux d'entre nous qui avaient élu cet endroit pour des raisons de convenances personnelles n'avaient eu aucun mal à persuader les autres d'y venir, car il correspondait mieux qu'aucun autre à notre humeur du moment.

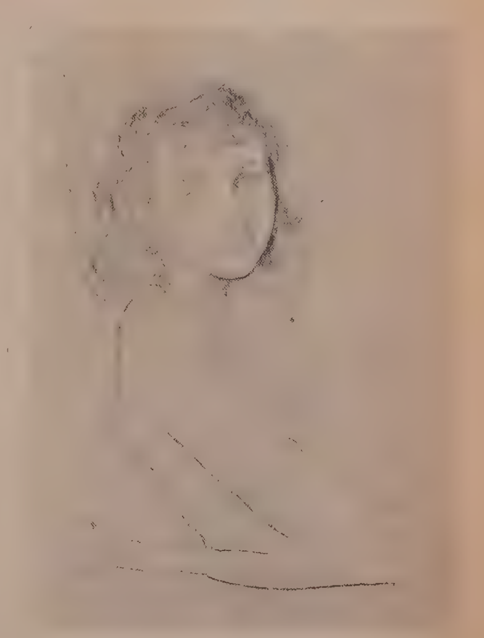
Lentement, la vie redevenait normale. Pour prendre pied dans le nouvel ordre des choses qui paraissait décidément ne devoir différer de l'ancien que par un recours plus fréquent à la combine, beaucoup d'humour et un certain esprit de vacances paraissaient nécessaires. Aussi, le dîner fini, nous allions plus souvent que de raison dans les boîtes dites existentialistes et, les dimanches, nous prenions le chemin d'endroits où nous n'avions pas eu la possibilité de retourner depuis quelques années, comme le désert de Retz ou le château de Raray.

Balthus, dont je fis alors la connaissance, goûtait assez cette thérapeutique rêveuse, mais il la goûtait à sa manière : nous rejoignant tard après une journée passée dans son atelier, il buvait peu et mangeait frugalement.

Comme tous les peintres dignes de ce nom, Balthus est exclusivement occupé de son art. Né en 1908 dans une famille d'artistes, il a toujours peint et, depuis sa seizième année, se consacre exclusivement à la peinture. Il n'a pas eu de maître mais il a connu très tôt Bonnard et Derain qui fréquentaient chez ses parents. Une partie de son enfance se passa en Suisse où il connut Rainer-Maria Rilke. Le don qu'avait celui-ci d'être de plain pied avec les enfants rendit possible entre eux une amitié véritable. Le poète s'intéressa aux premiers essais de celui en qui il voyait déjà un peintre. Ces essais montrent une précoce assurance et témoignent de la constance des préoccupations de Balthus. Son univers si particulier apparaît tout formé dès ses premières toiles. Son souci majeur pourtant n'est pas de représenter cet univers, mais, en le représentant, de résoudre les problèmes purement picturaux qui le préoccupent. C'est pourquoi il lui est arrivé à plusieurs reprises de reprendre à quelques années de distance le thème d'une toile pour en donner une nouvelle version.

Balthus lors de notre première rencontre me frappa par son élégance. On aurait tort sans doute en attribuant à cette caractéristique une valeur de signe. Il n'en reste pas moins que, de Marcel Duchamp à Max Ernst et à Bazaine, en passant par Braque, Léger et Picasso, les artistes dans le sens fort du terme, sont presque tous de notre temps des hommes qui ont un grand don d'élégance naturelle. L'élégance de Balthus est empreinte du dandysme dont il se réclame à l'exemple de Baudelaire qui lui a toujours inspiré une grande admiration. Nul dandysme pourtant — on peut m'en croire — dans le fait qu'il poursuive depuis trente ans une œuvre à contre-courant. A cet égard d'ailleurs, cette œuvre et sa vie ont une valeur exemplaire.

Depuis longtemps déjà, la notion d'avant-garde ne signifie plus rien. Les spéculateurs de tout poil hantés par les souvenirs de cruels manques à gagner achètent de préférence ce qu'ils ne savent pas déchiffrer. Ce phénomène, et quelques autres, ont favorisé l'éclosion de cet affreux académisme de la non-figuration auquel s'opposent les académismes expressionnistes, surréalistes, etc., non moins repoussants et tout aussi



Portrait de Mlle B. *Fusain. 83×45 cm. 1947. (Collection particulière, Paris.)*

Passage du Commerce Saint-André. *330×295 cm. Détail. 1952-54. Collection C. Hersent.*



Le Passage du Commerce Saint-André. *330×295 cm. 1952-54. Collection C. Hersent.*



prometteurs de réveils désagréables pour les acheteurs du dernier bateau. En un temps où toutes les outrances formelles sont admises, voire encouragées, par ceux — marchands, critiques et acheteurs — dont dépend l'existence matérielle des peintres, il faut avoir du courage pour suivre une voie qui ne coïncide avec aucune de celles où se sont engagés depuis un demi-siècle ceux qui, comme Balthus, ont quelque chose à dire.

Sur ce que Balthus a à dire de particulier, les artistes les plus « avancés » qui ont toujours été ses compagnons ne se sont pas trompés d'ailleurs. Picasso possède de lui une grande toile, *Les Enfants* et le beau portrait qu'il a fait de Joan Miro et de la fille de celui-ci en 1938, témoigne de l'amitié ancienne qui l'unit au peintre catalan.

En fait, par un de ses aspects au moins, l'art de Balthus est bien dans la ligne des recherches du demi-siècle. Selon André Breton, « la peinture moderne n'envisage la nature que dans ses rapports avec le monde intérieur de la conscience ». Or, ce monde intérieur est ce qui sous-tend l'œuvre presque entière de Balthus. Dès ses premières toiles apparaît un des thèmes fondamentaux de son inspiration : l'obsession des attitudes, des relations et des conduites secrètes qui marquent le passage de l'enfance à l'adolescence. A cet égard, les dessins qu'il a faits en 1933 pour une édition demeurée à l'état de projet des *Hauts de Hurlevent* sont révélateurs. Les seuls dessins exécutés sont ceux qui se rapportent à la première partie du livre, aux jeux et aux vagabondages de Catherine et de Heathcliff enfants. Quand ceux-ci ont grandi, ils n'intéressent plus Balthus parce qu'ils ont perdu cette liberté, cette puissance et cette lucidité qu'il attribue à l'enfance seule. D'une certaine façon d'ailleurs, on pourrait dire de Balthus ce qu'on a dit d'Emily Brontë, de son frère et de ses sœurs : qu'il est toujours demeuré un enfant, au moins par l'imagination, le sérieux et la conviction d'appartenir à un monde étranger. La liberté dont jouissent Catherine et son compagnon à Thrushcross Grange, au début du roman, est à la mesure de celle dont profitent les garçons et les filles — les filles surtout de certaines compositions de Balthus. Quand on fait remarquer au peintre que cette liberté semble comporter pour ces jeunes personnages un recours fréquent aux jeux sexuels, voire au sadisme, il insiste vivement sur le fait que nul parti pris d'érotisme ne l'anime. Cette affirmation au sujet de toiles qui font pénétrer le spectateur dans un monde si évidemment obsessionnel est en soi révélatrice.

Il serait intéressant sans doute de connaître la genèse des rêveries de Balthus, mais ce n'est certes pas sur lui qu'il faut compter pour cela. Un grand souci de discrétion l'anime et il déteste les confidences, ce qui est bien son droit. Pour lui, l'artiste ne peut créer que dans l'anonymat. Avare de révélations il ne fait pas mystère pourtant de son admiration pour Courbet. Une phrase de ce dernier me paraît résumer admirablement les idées de Balthus sur l'art : « ... créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même. » Pour créer cette magie les peintres, jadis, disposaient, selon Balthus, d'un langage suffisamment parfait pour ne pas gêner la pensée. Cet instrument est perdu aujourd'hui parce que le métier constituait une sorte de qualité héréditaire et que dans notre époque de rupture, il n'y a plus que des aventures personnelles.

Cette aventure, Balthus la poursuit depuis trente ans avec l'angoisse et la passion des chercheurs véritables. Il s'agit pour lui de retrouver ce langage perdu qui permettrait de faire passer immédiatement sur la toile la vision intérieure. Pour cela, le recours à la tradition ne saurait suffire. Courbet pouvait passer son temps au Louvre, maintenant ça ne colle plus, me disait-il un jour. — Pourquoi ? parce que nous vivons un temps de catastrophe. La décadence du langage pictural n'est pas due seulement au mépris dont certains usent aujourd'hui à l'égard de la technique.

Après avoir longtemps travaillé à Paris, Balthus depuis quelques années, vit solitaire dans un village qui n'est pas très éloigné du pays de Courbet. Il ne revient plus guère dans la capitale où il a mené longtemps une vie brillante qui le conduisait souvent dans des lieux bien différents de celui où je le rencontrai d'abord. Jusqu'à il y a un an ou deux, était accrochée dans un grand restaurant de la place de l'Odéon, « La Méditerranée », un témoignage de ses activités frivoles : un grand tableau où figure, attablé sur une terrasse provençale, un chat en tenue de plage, qui s'apprête à manger un rouget ou un loup venu

Paysage. *1954.*

directement de la mer dans son assiette. Une toute jeune fille qui fait de l'aviron lui adresse un signal amical et la trajectoire suivie par le poisson trace un arc-en-ciel du plus bel effet qui couronne le tout. On ne peut malheureusement plus voir cette ravissante enseigne que le restaurateur a installée dans son domicile personnel.

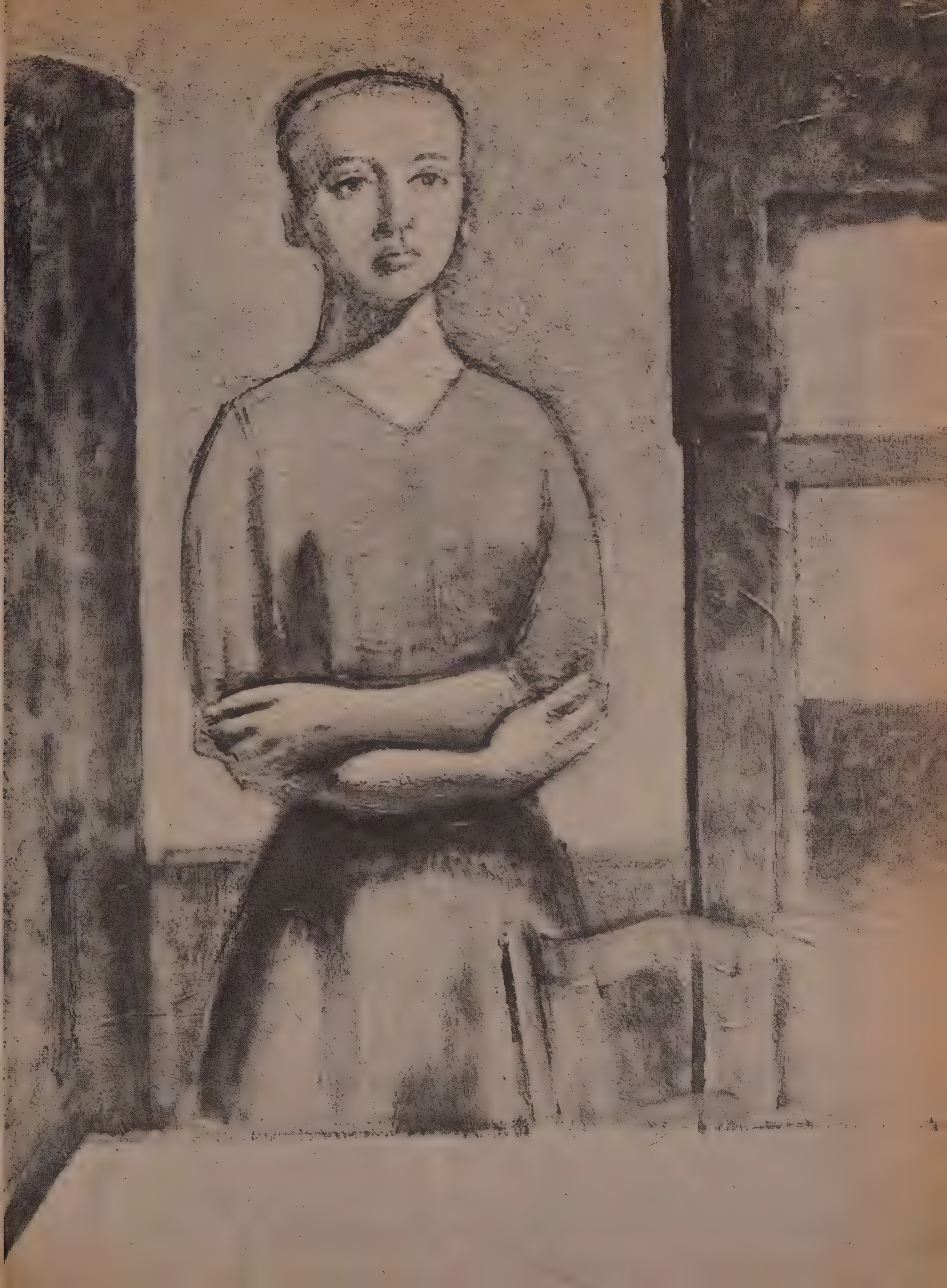


« Calling at intervals, and then listening », un des dessins pour l'illustration de Wuthering Heights (Les Hauts de Hurlevent)

Dans le village que Balthus habite aujourd'hui, il peint souvent des paysages, comme il l'a fait tout au long de sa carrière. — Je ne conçois le paysage que littéral, pense-t-il. — Plus on se dépersonnalise et mieux on arrive à cet état de connaissance qu'avaient su conquérir les anciens peintres chinois. Ce qui gêne Balthus dans la peinture moderne, c'est l'intervention constante de la personnalité. Au lieu de vouloir juger ce qu'on représente, la chose signifiée, le peintre tient qu'il faut s'identifier avec elle. S'il admire Courbet, c'est qu'il voit chez celui-ci une volonté intense d'identification poursuivie avec humilité et servie par une extraordinaire maîtrise du métier.

Cette maîtrise, Balthus la recherche avec une obstination farouche. Lui qui peignait peu et qui a toujours peint lentement, s'astreint depuis quelques années à peindre sans relâche. Il a abandonné le décor de théâtre ; les derniers qu'on a vus de lui sont ceux qu'il fit pour « La Peste » de Camus, montée par Jean-Louis Barrault et pour « L'Ile des Chèvres » de Ugo Betti en 1953. Il quitte rarement le château (le moins confortable qui soit) où il a installé son atelier. Là il s'acharne à résoudre les problèmes plastiques qui l'ont toujours préoccupé : l'accord des tons chauds et des tons froids dans une toile, l'espace juste qu'il doit établir entre les éléments d'un tableau. Les œuvres de Balthus, même quand elles traduisent les obsessions du peintre, sont construites d'une manière extrêmement rigoureuse ; la place des êtres et des objets les uns par rapport aux autres joue pour lui le même rôle que les intervalles dans le langage

Portrait. *101×65 cm. 19*





Les Trois Sœurs. *1954. Collection particulière, Paris.*

musical. C'est en quoi il est si différent de peintres surréalistes comme Magritte ou Delvaux qui s'attachent seulement à donner existence à leurs phantasmes.

Juge sévère de lui-même, le découragement perce parfois dans ses propos. — Comment peindre un portrait aujourd'hui ? Les derniers ont été faits par Renoir et par Bonnard. Pourtant, c'est à lui qu'on doit quelques-uns des bons portraits de notre temps, celui de Miro par exemple, que je mentionnais tout à l'heure. Ce sont de vrais « doubles », obtenus grâce à cet effort d'effacement, de dépersonnalisation qui est, nous l'avons vu, la condition même de la peinture pour lui. Faire des portraits, quand on n'est pas un portraitiste mondain, des paysages soigneux, quand on n'est pas un peintre de la « Réalité poétique », cette gageure, sans cesse tenue, est ce qui donne à l'œuvre de Balthus son véritable sens.

On peut à bon droit penser que les problèmes du paysage et du portrait ne se posent pas comme il l'entend, ou même ne se posent pas du tout à l'heure actuelle ; mais parce qu'il se les pose à lui-même avec une rigueur et un



parti pris absolus, Balthus l'homme, joue dans la peinture d'aujourd'hui un rôle qui n'est certes pas enviable mais qu'il ne faut ni méconnaître ni sous-estimer.

Un grand hebdomadaire faisait récemment un sort à cette phrase de Bernard Buffet, le plus jeune des artistes millionnaires : « Les peintres ne doivent pas avoir d'idées, ils ne doivent s'occuper que de leur peinture ». Ce qu'il y a d'admirable dans la peinture, c'est qu'elle souffre tout, les idées et l'absence d'idées, le silence et les propos d'une humilité calculée. Dans la grande confusion qui résulte aujourd'hui de tant d'audaces valables, de tant de recherches mal comprises qui servent d'alibis à la facilité, la peinture finit toujours par retrouver les siens. G. B.

Si vous voulez en savoir davantage

Il n'y a guère eu de textes consacrés à Balthus jusqu'à présent. Citons pourtant le préface de Cyril Connolly au catalogue de l'exposition qui eut lieu Lefevre Gallery à Londres, en 1952, et le texte d'Albert Camus pour l'exposition chez Pierre Matisse à New York en 1949. On peut voir en ce moment à Paris, galerie Beaux-Arts, un ensemble d'œuvres de Balthus.

Luxe de l'Orient romain

PAR ÉTIENNE COCHE DE LA FERTÉ

La collection de Clercq est importante pour la connaissance du décor de la vie dans l'Antiquité finissante

Les historiens et les moralistes anciens attribuaient à l'Orient le goût du luxe et l'importation des matières précieuses dans les cités de Grèce et à Rome dont les mœurs frugales se seraient corrompues à ce contact. Ce que ces auteurs ne disent pas explicitement mais qu'on devine à travers leurs protestations scandalisées, c'est que les usages rustiques des Romains de la République comme la simplicité des Grecs du temps d'Hésiode, sont peut-être attribuables moins à une attitude délibérée qu'à des circonstances propices. L'Italie et la Grèce ne possédaient pas d'or et la pénurie des richesses, l'ignorance des raffinements matériels, expliquent sans doute une part de ces vertus austères qui vacillèrent quand elles furent mises à l'épreuve de mœurs plus douces, de civilisations plus somptueuses.

A Sparte même le dédain pour le confort s'est accompagné d'une carence si grave dans le domaine des arts les moins répréhensibles, comme l'architecture, qu'il est tentant de mettre au compte du défaut d'imagination, une part de ces vertus qu'on nous a présentées comme d'incomparables modèles. Chez les Anciens, comme en d'autres temps, le détachement *en connaissance de cause* était une fleur des cîmes. Il faudra attendre les ravages que provoqueront dans les âmes païennes, l'ascèse chrétienne et le fanatisme monastique, pour qu'elle se démocratise quelque peu.

Successivement les tyrans éclairés comme les Pisistrates à Athènes ou Hadrien à Rome, les conquérants comme Alexandre ou Pompée, inculquèrent à leurs sujets ou rapportèrent de leurs expéditions orientales, des goûts de luxe ou des conceptions intellectuelles qui embellirent sans doute l'esprit ou la manière de vivre des Grecs, puis des Romains, mais les écartèrent de plus en plus des traditions austères qui avaient été les leurs. Or, sauf auprès de quelques moralistes, l'entraînement dans ce sens paraît avoir été général. Au mépris des lois somptuaires, le luxe augmentait progressivement.

Une des manifestations de cette attirance vers les richesses exotiques que nous pouvons juger sur les vestiges qui en subsistent, c'est le bijou. Seuls des peuples classiques, les Etrusques en ont possédé une grande abondance dès leurs débuts. Mais les Etrusques ne sont-ils pas justement des Orientaux ? En Grèce, aux dires des auteurs grecs (et les fouilles confirment ces assertions), l'or ne devint abondant qu'après l'épopée d'Alexandre ; à Rome qu'au fur et à mesure où l'Empire s'étendait vers l'Est. L'Oronte en se déversant dans le Tibre, selon la métaphore célèbre et si juste, y charria des paillettes du métal précieux qu'on ramasse aujourd'hui encore dans les sables de ses rives. Pline disait déjà : « nous buvons dans un ruissellement de pierreries », et il ajoutait : « nous aimons à tenir dans nos mains les richesses de l'Inde. » Caligula portera des bracelets aux bras et aux chevilles et Elagabale, deux siècle plus tard, des bijoux orientaux ; Galien n'aura pas honte de poudrer ses cheveux avec de la poussière d'or. Qu'on était loin de l'anneau de fer à l'effigie du chef victorieux offert en récompense aux soldats émérites, à l'époque de la République ! selon le témoignage de Pline l'Ancien (témoignage un peu trop flatteur pour la défunte République sans doute, mais exact dans sa ligne générale).

Or, déconsidérés peut-être par quelques fraudes retentissantes, les bijoux antiques ont assez rarement retenu l'attention des archéologues, jusqu'à une date récente depuis laquelle plusieurs ouvrages leur ont été consacrés. Quelques collectionneurs pourtant leur avaient porté un goût passionné et avaient témoigné à leur égard d'un attachement préférentiel sinon exclusif. Tels furent au XIXe siècle le duc de Blacas, les Castellani, Nelidow, Sir A. W. Franks et, avec une prédilection moins marquée, le marquis Campana et Edmond Durand. Tel fut surtout Monsieur Louis de Clercq.

Né en 1836, il devait en 1859, à 23 ans faire son premier voyage en Orient, voyage qui décida, avec la violence des grandes vocations, de l'orientation de sa vie. La révélation lui vint à son arrivée à Beyrouth dans le cabinet d'antiques de l'agent consulaire de France, Aimé Pérétié. Jusque là il n'avait fait que voyager en dilettante, chassant à l'occasion et pratiquant cette grande nouveauté de l'époque : la photographie. Antioche l'avait déçu, rien ne marquait encore réellement dans son souvenir. Voici un extrait des notes de son carnet de route, datant de la fin d'octobre 1859, peu après son arrivée à Beyrouth : « J'entrai dans cette fatale chambre (chez Pérétié), à neuf heures ; à quatre heures j'en sortais à peine, tout en feu, haletant, oppressé et pendant ces sept heures je n'avais plus entendu ni les charmantes fanfares des soldats turcs qui roulent ... sur





Ci-contre, médaillon orné de cabochons et d'une sardoine gravée avec la tête d'Apollon. Plus loin, couvercle de boîte en or provenant de Tortose (Syrie) : Aphrodite et Eros.

Cheval marin. Tyr. Epoque gréco-romaine.

deux notes seulement, mais qui durent au moins deux heures sans arrêter, ni les chiens des bazars qui semblent toujours vouloir vous dévorer... Quand je me retrouvai dans la rue, je crus que j'allais m'évanouir... Je me souviendrai longtemps de cette journée. » Il écrit encore : « J'arrive à commettre peut-être la première folie de ma vie. Je choisis une masse d'objets, et je conviens avec Pérétié que je les prendrai. » Désormais il ne cessera plus durant toute sa vie d'acheter par l'intermédiaire de Pérétié à qui il finira par reprendre toute sa collection ; celle-ci constitue peut-être. dans la collection de Clercq le tiers des objets. Il retournera trois ou quatre fois en Orient sur un yacht cette fois, qu'il a frété à cet effet. Il visitera la Grèce, la Turquie, l'Egypte et il achètera dans ces pays (sauf en Grèce) quelques objets. Mais c'est la Syrie qui demeure son terrain de prédilection. L'indépendance de son goût qui est instinctif beaucoup plus que livresque, le conduit à s'écarter de la terre des beautés classiques, dont on retrouve les fruits dans trop de collections célèbres de l'époque (Luynes, Pourtalès etc...) Aux formes pures qu'ont connues et vantées Platon et Pausanias le Périégète, il préfère les richesses savoureuses des divinités gréco-orientales, les harmonies ambiguës et plus étranges de Chypre, de la Phénicie, des oasis syriennes. Car ces formes presque inconnues de ses contemporains, c'est lui-même qui en a trouvé le chemin, pressenti l'intérêt. D'ailleurs au temps où le faux Louis XV régnait sur la mode décorative, il donna une autre preuve de l'originalité de ses préférences en faisant remonter dans sa demeure, d'admirables boiseries et laques de Chine, provenant d'un hôtel du XVIIIe siècle en démolition. Avec l'aide de divers marchands il fait venir à Paris, de Syrie principalement, des bronzes gréco-romains, des verres, des marbres, des terres cuites et surtout des bijoux magnifiques qui avec les gemmes et les cylindres orientaux, forment peut-être la partie la plus remarquable de cet ensemble. En dehors de ceux-ci, ses acquisitions les plus prestigieuses sont une statue sumérienne du IIIe millénaire (en un temps où Sumer n'était pas encore connu des archéologues) représentant, pense-t-on, Ur-Baou, le père de Goudéa ; de nombreux fragments des portes assyriennes de Balawat en bronze (dont les autres vestiges sont divisés entre le Musée de Berlin, le British Museum et le Louvre) ; la décoration sculptée complète



Médaillon en émail cloisonné. IVe-Ve siècle ?

Médaillon et colliers. Art romain de Syrie. II-IVe siècle après J.-C.

d'un *mithraeum* découvert à Saïda, ensemble demeuré unique en son genre et que lui procura le marchand Durighello, un de ses principaux mandataires ; enfin une série de statuettes de bronze constituant un échantillonnage de la plupart des types d'Aphrodites hellénistiques. En outre, M. de Clercq ne dédaignait pas non plus les grandes ventes européennes et il acquit bon nombre d'objets lors de l'adjudication des collections Toché, Hoffmann, Tyskiewitz, Cesnola, Beurnonville, Castellani etc... Sa mère avait favorisé ses débuts en lui permettant de faire les achats qui lui tenaient tant à cœur, en lui proposant même l'idée de son premier voyage en Orient. D'autres facteurs autour de Louis de Clercq concourent encore à créer une ambiance favorable à la culture archéologique. Sa sœur Berthe épouse Alexandre de Boisgelin (dans la famille duquel la collection devait plus tard entrer) et celui-ci accompagnera le marquis de Voguë dans son voyage en Syrie, voyage qui préluda à son travail monumental sur l'architecture franque. Dès lors au cours d'une quarantaine d'années, jusqu'en 1901, date de la mort de Louis de Clercq, s'accumule dans le bel hôtel parisien une des plus vastes collections d'antiquités, une des rares qui aient échappé, depuis sa formation



Bracelet orné de grenats, d'émeraudes, de saphirs et de sardoines provenant de Yakhmour (Syrie). II-IIIe siècle après J.-C.

au partage ou à la dispersion. Un catalogue impressionnant (sept tomes en huit volumes, plus un volume d'index) en rend compte : le propriétaire participa à l'élaboration des premiers tomes aidé de J. Ménant, mais il fut achevé par les soins de sa veuve et de l'Institut après sa mort et rédigé surtout par André de Ridder. Ce catalogue fit connaître au public savant ou cultivé le résultat de cet effort inlassable. *Le Journal des Débats* consacra un long article au premier tome lors de sa publication ; on y lit à la date du 27 janvier 1892 : « M. de Clercq prendra place dans la série de nos grands collectionneurs archéologues qui commence à Peiresc et à Caylus pour aboutir au duc de Blacas et au duc de Luynes ».

La Syrie pendant les siècles qui suivirent la conquête d'Alexandre fut avec Alexandrie, la région du monde méditerranéen où les métaux précieux affluèrent et furent travaillés avec le plus d'habileté, à Antioche surtout, mais certainement aussi dans d'autres centres, comme Palmyre. Les inventaires du sanctuaire de Délos portent témoignage des générosités des rois de Syrie, les Séleucides, qui offrirent à l'Apollon des Cyclades, orfèvreries, bijoux et argenterie. C'est à Antioche, la capitale, que l'on peut par conjecture rattacher l'origine de ces libéralités. Et l'on sait par Athénée, que le roi Antiochos Epiphane aimait à fréquenter les bijouteries et les boutiques d'orfèvre de sa capitale, au IIe siècle avant Jésus-Christ.

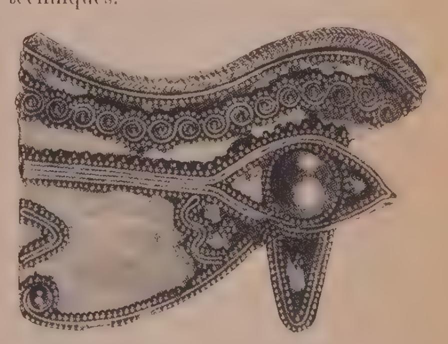
Si la plupart de ces parures, de ces vases précieux ont disparu (et les fouilles faites ces dernières années à Antioche devaient à cet égard, se révéler bien décevantes !), si les objets de cette nature conservés dans les musées syriens sont en grande partie inédits, la collection de Clercq nous permet, mieux que dans la plupart des musées, de nous faire une idée du style du bijou syrien à l'époque où cette région entrait à son tour dans l'orbite de Rome. Quelques exemples nous en montreront les principaux aspects et permettront peut-être de discerner l'attrait et la signification de cet épisode peu connu de l'histoire de l'art.

Masque funéraire d'époque gréco-romaine, probablement syrien. H : 17 cm. L. : 13 cm.

L'œil prophylactique que nous reproduisons dans cette page est un coulant de collier et était suspendu au cou par un fil qui passait dans le tube dissimulé dans l'épaisseur du bijou. Nous sommes là en présence d'une amulette magique de forme typiquement égyptienne qu'on appelle aussi *Oeil d'Osiris* ou *Oudja* et qui protégeait son propriétaire contre les influences maléfiques. Il proviendrait d'Amrit sur la côte phénicienne et les Phéniciens ont fort bien pu le rapporter d'Egypte, mais il a pu aussi être fait sur place. Il est d'une facture raffinée et son décor de granules et de filigrane le rattache aux plus anciennes traditions de la bijouterie méditerranéenne. Son type est très ancien, mais comme tant de formes égyptiennes, il a bénéficié d'une sorte de permanence qui a duré jusqu'à la fin de l'Antiquité. On ne peut le dater avec précision. Le travail fin de l'or (filigrane et granulation), ayant le plus souvent cédé la place au décor repoussé à l'époque romaine, il est probable qu'il est largement antérieur à celle-ci. Il figure ici comme un rappel du passé de la bijouterie, dont les Phéniciens et les Etrusques connurent à l'époque archaïque et diffusèrent dans toute la Méditerranée, les délicatesses techniques.



Masque funéraire d'époque gréco-romaine.



Coulant de collier en forme d'œil prophylactique provenant sans doute d'Amrit (Syrie).

C'est au contraire en plein monde gréco-romain que nous pénétrons avec le médaillon sur lequel a été repoussé en fort relief, une Aphrodite, assez frustement modelée dont le voile posé sur les cheveux dégage la gorge et se drape autour des jambes.

Un Eros est appuyé contre elle. Le lion sur lequel elle est assise et qui l'emporte au galop, évoque Cybèle, la Grande Mère, la déesse phrygienne que l'on a sans doute ici plus ou moins consciemment associée à Aphrodite, conformément aux habitudes syncrétiques du paganisme tardif. D'ailleurs ses formes opulentes et lourdes sont caractéristiques du type oriental de la déesse de l'amour, autant que l'animal sur lequel elle franchit un obstacle dont on ne parvient pas à distinguer la nature. Le rebord qui saille à l'envers de l'objet, indique qu'il s'agit sans doute d'un couvercle de pyxide, d'une de ces petites boîtes où l'on gardait les fards ou quelque accessoire de la toilette féminine. Aussi sur un tel ustensile la figure divine n'a-t-elle d'autre signification qu'ornementale : elle n'est qu'un motif du répertoire, apprécié mais futile (voir page 34).

Beaucoup plus grave est l'aspect du masque d'or comme l'usage auquel il répond : malgré son modelé sommaire, il évoque avec acuité la mort plutôt que le sommeil. Le *sfumato* des yeux fermés contraste tragiquement avec l'arête très ferme des arcades sourcilières, avec les lignes dures mais inertes du nez et de la bouche. C'est en effet un masque funéraire comme on en découvre parfois dans les tombes syriennes les plus riches, comme le Musée du Louvre en possède un, provenant de Byblos et l'ancienne collection Nelidow un autre, de Sidon. On entendait par cette coutume, inspirée peut-être de Mycènes ou de l'Egypte, mais adaptée à des rites funéraires différents, voiler sur le cadavre, grâce à l'opacité éclatante du métal précieux, les disgrâces de la dissolution. Contrairement aux précédentes (qui ont pu être trouvées pourtant dans des tombeaux), cette parure est strictement funéraire et n'a été faite qu'à cette intention alors que beaucoup de bijoux usuels étaient, à la mort de leur propriétaire, enfouis avec lui dans sa sépulture (voir page 37).

Ainsi les trois pièces que nous avons décrites, appartiennent à trois mondes différents et correspondent à des besoins psychologiques distincts, voire opposés : la toilette et la coquetterie, la magie et la crainte du Malin, la mort et la pudeur devant l'inévitable. N'a-t-on pas eu raison de dire que les bijoux touchent de plus près à notre être spirituel qu'aucune autre forme artistique et qu'ils expriment à leur manière, mais intensément et diversement, les aspirations esthétiques, religieuses ou instinctives, des civilisations antiques ?

Le cheval marin n'est pas un bijou : l'auteur du catalogue, parfois mal inspiré, en a suspecté l'authenticité, car il s'étonnait de voir sous le ventre de l'animal les deux bélières et le crochet destinés à fixer l'ardillon disparu d'une fibule. Mais ce sont là, croyons-nous, des rafistolages de marchand et ce monstre charmant a peut-être, dans son état primitif, orné une pièce de vaisselle ou un meuble d'apparat, auquel il aurait été fixé par une attache qui, en se brisant, a laissé une déchirure béante sur le côté (voir page 35). Les hippocampes apparaissent, semble-t-il, vers la fin de l'art classique ; un groupe célèbre du sculpteur Scopas en comportait au IVe siècle avant Jésus-Christ. Ils servaient souvent de montures à des Eros ou à des Néréides ; s'ils symbolisaient les vagues (les Anglais aujourd'hui encore appellent *white horses* les franges d'écume que le vent suscite sur les crêtes, par gros temps), ils n'eurent bientôt qu'une valeur décorative et la littérature épique, comme les récits mythologiques, ne leur accordent guère de place. Mais celui-ci qui vient de Tyr, d'après le catalogue, précieux comme il est, évoque pour nous les apostrophes qu'Ezéchiel adressait à cette cité :

« O toi qui es assise au bord de la mer...
« Les marchands de Seba et de Raema trafiquaient avec toi...
« De toute espèce de pierres précieuses et d'or
« Ils pourvoyaient tes marchés.
« Tu étais au comble de la richesse et de la gloire
« Au cœur des mers.

Ce compagnon de Poséidon — bien qu'il date d'une époque où les imprécations d'Ezéchiel se fussent réalisées depuis longtemps et où Tyr était bien déchue — n'illustre-t-il pas très adéquatement le passé de cette ville de marins et de trafiquants de l'or ? Les flots qui miroitaient autour de la cité péninsulaire, ne devaient-ils pas être comme ceux de Venise, chargés de mirages dorés parmi lesquels bondissaient des chevaux marins ?

Les objets précieux dont nous avons parlé jusqu'à présent, sont en or, ouvré de diverses manières, mais ne comportent aucun élément de couleur. C'est ainsi que se présentait la grande majorité des bijoux antiques jusque vers le IIe siècle avant Jésus-Christ et beaucoup encore après cette date.

C'est alors qu'intervint une transformation capitale qui devait marquer l'art du bijou d'une manière définitive : l'apparition du cabochon et l'emploi de plus en plus fréquent de la pierre précieuse ou semi-précieuse, pour rehausser l'éclat du métal. On date vers la fin du IVe siècle ou le début du IIIe siècle avant Jésus-Christ, les premières manifestations de cette tendance qui se localisent dans les colonies grecques de la Mer Noire. Mais les possibilités immenses de cette innovation ne furent pleinement perçues qu'à l'époque romaine, à partir du IIe siècle et surtout du IIIe siècle après Jésus-Christ. La Syrie joua, semble-t-il, un rôle de premier plan dans cette révolution technique qu'illustrent de façon frappante les séries les plus tardives de la collection de Clercq ; c'est là peut-être son originalité la plus rare. Sur les spécimens que nous reproduisons les scènes figurées, les symboles divins ou familiers, les rehauts de filigrane, les semis de granulation, tout cela cède le pas devant la souveraineté envahissante du cabochon. La technique y perd ses secrets millénaires (on ne sait plus au juste comment furent soudées les granules dans l'antiquité), la richesse allusive des bijoux s'efface, mais la réussite décorative est incontestable. Si l'abondance des pierres paraît avoir été, à Palmyre notamment sous l'influence des Indes, excessive, on comprit en général que c'était là le décor le mieux adapté, le plus clairement lisible, pour ces parures de dimensions souvent restreintes, à condition d'en user avec discrétion. Ces cabochons sont souvent sertis assez sommairement, et le fond d'or laissé lisse n'est plus qu'un support. Le bracelet de Yakhmour offre un exemple saisissant de ce nouveau style appelé à juste titre, polychrome (voir page 36). Les têtes d'oiseau découpées autour du motif central, révèlent des influences de l'art des steppes qu'il est intéressant de relever jusqu'en Syrie. Le médaillon (voir page 34) est conçu dans un esprit analogue quoique, au centre, une sardoine gravée présente une tête d'Apollon dans un style encore très classique : cette habitude d'employer désormais les intailles ou les camées comme cabochons, se généralisera d'ailleurs et se maintiendra au Moyen Age.

Plusieurs colliers révèlent sous des formes diverses, l'utilisation que l'on fit des pierres : celui qui est à l'extérieur de l'illustration, page 36, avec ses coulants en forme de peltes ou boucliers d'amazones (motif du bracelet de Yakhmour, d'où provient également le collier) comporte toute une variété de pierre, saphirs, prismes d'émeraude, onyx, grenats, cornalines. Il ne manque que les perles pour qu'il y ait un échantillonnage des principaux joyaux employés par les Romains. Au contraire, celui du haut, orné exclusivement de grenats, provenant sans doute des mines d'Asie-Mineure, illustre le goût antique pour cette pierre si délaissée aujourd'hui et qui connut dans l'Empire romain une vogue considérable. Le médaillon et le collier du milieu sont en or découpé, *l'opus interrasile*, la plus tardive des techniques de l'or, inventée ou plutôt retrouvée au IIIe siècle en Syrie peut-être. Cette forme du décor appartient à la même tendance esthétique que celle qui, en sculpture conduit, vers le IVe siècle, aux défoncements et aux découpages du marbre, où le jeu de l'ombre et de la lumière remplace le modelé sensible et vivant du relief antique.

Ainsi le bijou syrien de la fin de l'antiquité préside peut-on dire aux transformations qui annoncent l'art du Haut Moyen Age ; en effet le luxe des pierreries, le sertissage du cabochon (au lieu de son enfilage sur les colliers, seul pratiqué jusque là) transmis à toute l'Europe par les invasions barbares, s'imposera d'une façon durable dans l'orfèvrerie médiévale.

La collection de Clercq nous offre encore dans ce domaine de la couleur, un précieux enseignement sous la forme d'un médaillon en émail cloisonné (voir page 35) ; on ignore l'origine précise de cette discipline appelée à un si grand avenir, comme malheureusement on ignore aussi le lieu exact d'où provient cette trouvaille. On peut approximativement la dater entre la fin des temps antiques et le Haut Moyen Age. C'est en tout cas un jalon important sur la voie qui conduit, avec plus de continuité que l'on ne croit généralement, de l'art de l'antiquité finissante à l'art médiéval et où les bijoux tiennent un rôle qui n'est pas négligeable. Cette voie passe, comme M. de Clercq dans sa jeunesse, par l'Orient romain. E. C.

Si vous voulez en savoir davantage

Consultez le catalogue de la Collection de Clercq, tome VI, 1: Les Bijoux, *par A. de Ridder ; lisez* Les Bijoux Antiques, *par E. Coche de la Ferté (Presses Universitaires, Paris, 1956), et, si vous parlez l'italien,* Oreficerie Antiche *par G. Beccati (Rome, 1954).*

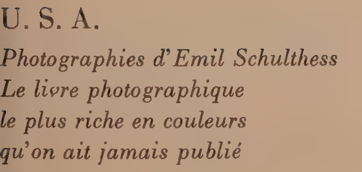


D'une Chine à l'autre
Photographies d'Henri Cartier-Bresson
Préface de Jean-Paul Sartre

Moscou
vu par Henri Cartier-Bresson

Robert Delpire, Editeur





U. S. A.
Photographies d'Emil Schulthess
Le livre photographique
le plus riche en couleurs
qu'on ait jamais publié

Guerre à la tristesse
Photographies d'Inge Morath
Texte de Dominique Aubier
Couverture de Picasso

Un collectionneur pionnier

PAR JEAN GRENIER

Roger Dutilleul est mort à Paris à la fin du mois de janvier, à l'âge de 83 ans. Avec les Russes Stchoukine et Morosov, les Américains Gertrude et Léo Stein et bien peu d'autres dont le Suisse Hermann Rupf, il fut parmi les premiers amateurs qui eurent, plusieurs années avant la première guerre mondiale, assez d'audace, de discernement et de jugement pour acheter les œuvres des Fauves et des Cubistes.

Daniel-Henri Kahnweiler, un de ceux qui ont exercé une influence décisive sur le goût contemporain, et dont le livre sur Juan Gris est le meilleur qui ait été écrit sur le Cubisme, était en relations suivies avec Dutilleul depuis cinquante ans, et personne n'était mieux à même que lui de parler du collectionneur disparu.

Laissons-le parler :

« *Je l'ai connu en 1907. Je venais d'ouvrir une galerie rue Vignon. A ce moment-là il y avait très peu de galeries. Je voyais fréquemment Dutilleul dans la mienne. J'avais vingt-deux ans, il en avait trente-trois. Il achetait beaucoup : des Braque, des Picasso, des Derain, des Vlaminck ... Ces tableaux n'étaient pas chers alors, et il pouvait se les procurer à très bon marché.*

— Des Cézanne ?

— *Non, un Cézanne valait déjà dix mille francs à cette époque. Cézanne était mort et célèbre. Du reste, Dutilleul aimait les tableaux qui venaient de naître. Il s'intéressait vivement à ses contemporains, comme on doit le faire quand on a un profond intérêt pour la peinture.*

— Avait-il un goût déterminé pour une certaine peinture ? Il y a plusieurs courants et plusieurs tendances dans la peinture contemporaine.

— *Il était attiré par ce qu'il peut y avoir de sensible et de vibrant dans les couleurs. Il n'a jamais acheté de Juan Gris, par exemple, à moi qui aimais tant et ai tant défendu ce peintre. Ce qui, entre parenthèses, prouve l'indépendance de son goût. Sans doute le trouvait-il trop dur, trop sec...*

— Mais il n'avait pas d'exclusive, à part cela ?

— *Non. Après 1920 il a continué de m'acheter, dans la galerie Simon, devenue Louise Leiris, des Léger, des Masson, des Kermadec, etc... Il achetait aussi des Miro. Après 1945, il venait encore souvent me voir.*

— Dans ses achats était-il encouragé quand il était jeune, par sa famille ?

— *Non. C'était vraiment l'expression de ses goûts personnels. Sa famille était dans les affaires : son père, censeur à la Banque de Paris ; lui-même était administrateur-délégué de la Société des Ciments Portland du Boulonnais. Sa sœur, par la suite, s'est mise à acheter des tableaux, et son neveu a continué. Roger Dutilleul était pour moi le type du grand bourgeois français, très éclairé, très raffiné, appartenant déjà à une époque disparue, mais profondément sympathique et estimable. Il était dans la lignée des grands amateurs* ».

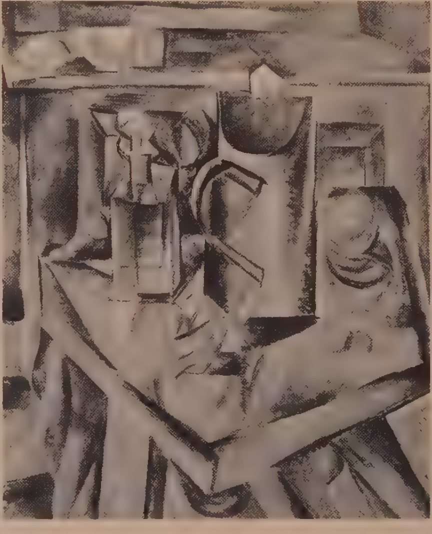
Tel est le juste portrait que trace de Roger Dutilleul un des hommes qui étaient le mieux placés pour le connaître et l'apprécier.

Il faut ajouter que ce grand connaisseur et amateur (les deux ne vont pas toujours ensemble et l'on peut être érudit sans goût comme on peut être collectionneur sans lumières) était infiniment accueillant. L'auteur de ces lignes, qui l'avait connu grâce à M. Jean Masurel, son neveu, avait demandé à visiter sa collection, et il avait accepté avec cet empressement qu'ont les hommes du monde (de l'ancien monde) et qui fait du service qu'ils vous rendent une faveur qu'ils reçoivent de vous. Politesse qui est souvent de pure forme et qui parfois, comme l'a bien senti Proust, cache un secret sentiment de mépris. Ce n'était pas du tout le cas chez lui, qui avait la politesse du cœur autant que celle des usages.

Dans son appartement de la rue de Monceau, et particulièrement dans une



Braque : La Roche Guyon : Le Vieux château. *65 × 54 cm. 1909. Collection Dutilleul.*



Pablo Picasso : Le Bock. *81 × 65 centimètres. 1909. Collection Roger Dutilleul.*



combien jusqu'à la fin de sa vie il était demeuré capable de renouvellement. D'habitude le noyau d'une collection, comme celui d'une bibliothèque, se forme pendant les années de maturité, et la collection, si elle s'enrichit par la suite, ne fait que refléter les goûts qui ont été ceux de cette époque-là. Or ce collectionneur-ci n'avait conservé de jadis qu'une certaine manière de s'habiller — par exemple, il portait des cravates-plastron — mais il avait continué de suivre l'évolution de la peinture, d'une manière d'ailleurs personnelle, comme le montrait bien Daniel-Henri Kahnweiler. C'est ainsi qu'il en était arrivé jusqu'à Buffet. En même temps, Roger Dutilleul montrait avec joie quelques toiles anciennes, dont un Corot qu'il avait trouvé près d'Arras (il allait passer l'été dans son château de Bellinglise, près de Roye), et Corot avait séjourné chez un de ses amis dans la région.

La collection ne s'agrandissait pas seulement, elle se transformait en s'agrandissant, son propriétaire faisant parfois des échanges, et regrettant de ne pas pouvoir acheter tout ce qui lui plaisait : il aimait tant à découvrir les talents !

Au milieu de ces tableaux qu'il n'avait pas acquis par spéculation mais par amour (il avait commencé, disait-il, avec son argent de poche de jeune homme), il vivait pauvrement à la fin de sa vie, ayant dépensé et dépensant tout ce qu'il avait, et se plaignant discrètement parmi ces dizaines de millions qui l'entouraient de ne pouvoir être inscrit à la Sécurité sociale. Ce n'était pas une boutade, c'était l'expression d'un sacrifice total à une grande passion. J. G.

icasso : Le Cuir à rasoir. *56×41 cm. 1909. Collection Roger Dutilleul.*

icasso : La Brioche. *65 × 81 cm. 1909.* ► *Collection Roger Dutilleul.*



ès grande chambre éclairée par pluieurs fenêtres, les toiles étaient accrohées aux murs mais la plupart étaient, aute de place, entassées les unes contre s autres, posées contre des fauteuils, es chaises, des meubles. Il y avait une ouzaine de Modigliani qui avaient été chetés au prix qu'en demandait l'arste, dans les cafés de Montparnasse rix tellement dérisoire qu'on n'ose dire, et qui pourtant ne tentait peronne), des Braque de la première poque et des papiers collés, quelques icasso anciens mais pas tellement, des Iiro, beaucoup de Lanskoy. Ce dernier vait été connu par Dutilleul en 1928 et, epuis cette année-là, Dutilleul lui chetait des toiles. Il avait pour lui une rédilection et l'appelait « mon coloste ». A ce propos on peut remarquer

Livres de peintres

Voici bientôt dix ans que paraissait une nthologie du Livre illustré par les peintres t sculpteurs de l'Ecole de Paris, *— titre n peu long, certes, mais qu'il était diffile d'abréger si l'on tenait à réunir sous ne rubrique commune les livres illustrés ar les meilleurs des peintres de notre temps. e sont les livres de cette sorte, parus au ours de la dernière année, que nous nous roposons de passer rapidement en revue. appelons avant tout qu'il s'agit d'ouvrages tirage limité dont les prix, justifiés par le oût de leur établissement, dépassent presque oujours les 100 000 francs.*

A notre sens, ils supporteraient d'être assés en deux catégories : d'une part, ceux auxquels convient exactement le nom de livres ; d'autre part, ceux que l'on pourrait appeler des albums, tant à cause d'un vaste format dû chez eux aux seules exigences de l'illustration, qu'en raison du dédain que plusieurs de ces in-folio semblent éprouver pour la typographie. A cette catégorie-ci appartiennent, par exemple, les deux ouvrages récemment établis par M. Tériade.

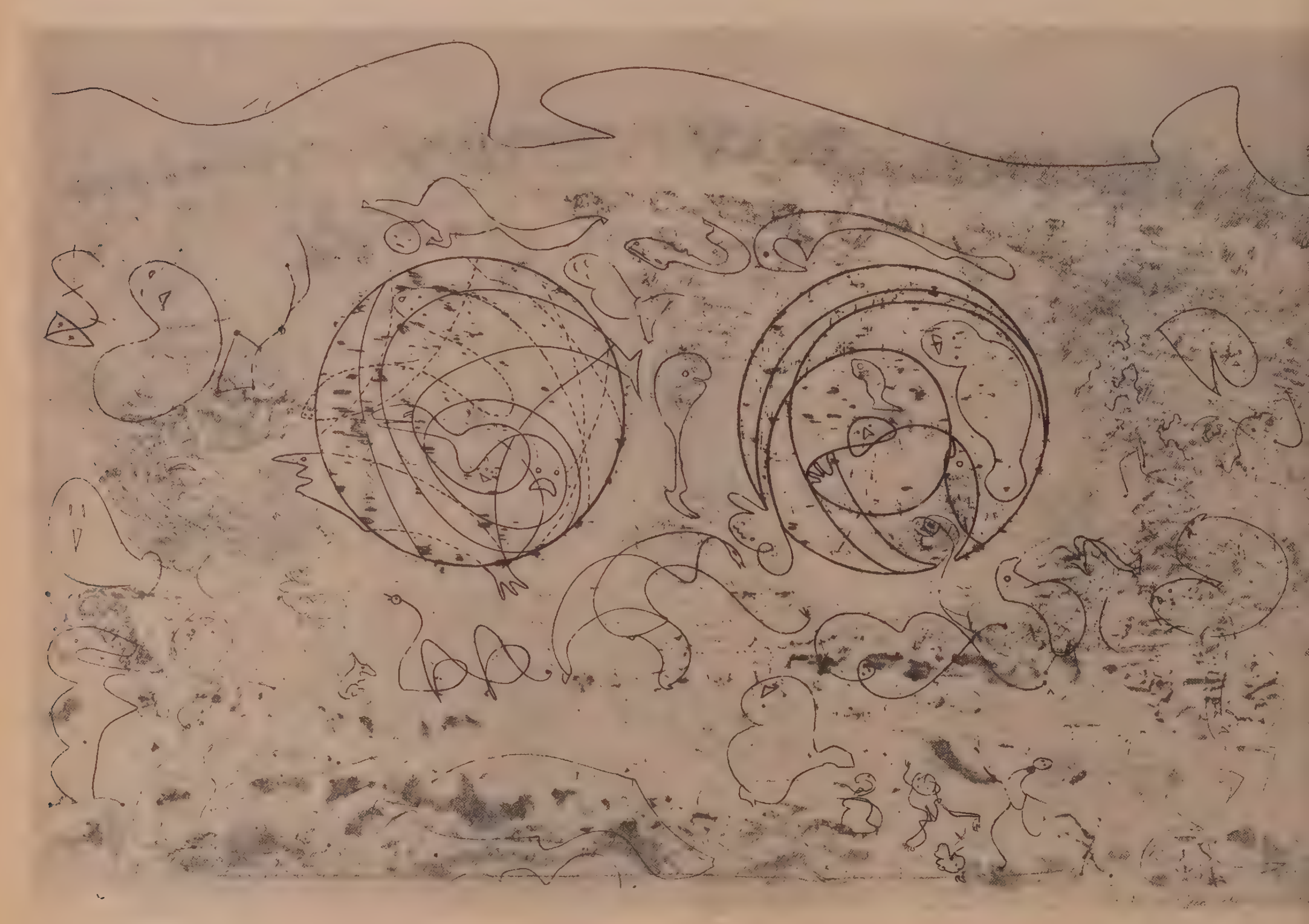
Le Poème de l'angle droit, *texte et lithographies en couleurs de Le Corbusier,* Au soleil du plafond, *texte de Pierre Reverdy, illustrations de Juan Gris, n'ont demandé au typographe qu'un minimum de prestations. Celui-ci n'a pas eu, en effet, de copie à composer. Des clichés ont reproduit l'écriture même de Le Corbusier ou de Reverdy, comme si cette cursive méritait finalement d'être regardée comme une image. Que la lecture risque de souffrir de cette fidélité aux manuscrits originaux, cela ne paraît pas douteux, car si nets qu'aient été ceux-ci leur fac-similé ne saurait offrir à l'œil et à l'esprit le sens immédiat qui se dégage d'une page typographique bien assise et justement aérée. Mais peut-être M. Tériade a-t-il, comme nous, entendu dire maintes fois que les beaux livres, comme les belles femmes, ne tolèrent que d'être admirés. Quoi qu'il en soit, les illustrations de ces deux ouvrages justifient les soins que M. Tériade a pris. Avec leurs couleurs familières : couleur du bois de nos planchers, blanc de la vaisselle usuelle, ocre clair et brun foncé d'un carrelage de cuisine, les grandes compositions cubistes qui accompagnent* Au soleil du plafond *rappellent heureusement l'artiste consciencieux et discret qu'était Juan Gris.*

Le Corbusier, lui, ne se pique pas de discrétion. A le voir s'ébrouer, sauter d'une page à l'autre, on a l'impression que lorsque sa tâche d'architecte le contraint à des calculs pour nous sévères, c'est en chantant à pleine voix qu'il doit s'y livrer. Images et texte, ses feuillets semblent danser dans une lumière d'été. Faire un poème de l'angle droit, et même plus qu'un poème : une symphonie, une cosmogonie, quelle santé cela demande ! Le Corbusier a cette santé. On dirait un Cendrars dans la force de l'âge multiplié par un Léger effervescent. Un mélange lucide de vodka, de vulnéraire, d'eau d'arquebuse et d'air marin : vous voyez ça...

Un autre album nous est venu des Editions Jeanne Bucher : un cantique de François d'Assise, le Cantique à notre frère Soleil. *En fait, cette publication doit beaucoup moins au doux François qu'au peintre Bissière, présent ici avec « onze bois gravés en couleurs imprimés en taille-douce », comme le dit un achevé d'imprimer qui n'explique pas le mystère de cette alliance de procédés. Il semble que les compositions originales de Bissière aient été des gouaches, c'est-à-dire de petits tableaux ou presque, gravés ensuite de diverses façons par Fiorini, qui a tiré lui-même ce recueil de onze planches à 48 exemplaires. Le résultat a, en tout cas, de quoi satisfaire les amateurs les plus délicats. Les fonds bleus ou ocre de chaque planche, loin d'affadir le Cantique, lui confèrent l'éclat des choses fraîches. Le charme franciscain épousant le cubisme, peut-être cela s'était-il déjà rencontré dans un vitrail. Dans une bibliothèque, jamais avant Bissière.*

Un autre album, encore, ou plus exactement un mince et haut portefeuille, difficile à désigner puisqu'il ne comporte pas de titre, réunit quatorze lithographies où Picasso s'est exercé à la fois comme auteur et comme artiste. Sur chacune des quatorze pierres utilisées par lui, Picasso a dessiné plusieurs images et dessiné aussi, en majuscules hâtives, un texte de son cru. Au total, ses quatorze grandes compositions présentent de trente à quarante dessins, plus le texte, — tout cela tiré en noir sur un papier de pur chiffon aussi blanc qu'un linge bien lessivé. Il n'existe de cette suite de lithos que cinquante exemplaires. C'est Mourlot qui les a tirés, mais la feuille de justification ne dit pas pour qui. Ou plutôt, elle ne le dit que de façon fort discrète et comme à voix basse, dans un ex-libris gravé sur bois vers 1909 par André Derain pour un certain H.K. que tous les amateurs connaissent : M. Henry Kahnweiler.

A la même série d'ouvrages, plus faciles à accueillir dans un cabinet d'estampes que sur un rayon de bibliothèque, appartient également le Voyage à Venise, *texte et lithographies en couleurs d'André Masson, tiré lui aussi à cinquante exemplaires pour la Galerie Louise Leiris. L'œil et l'espr s'y régalent, cela va sans dire, car on s'ennuie jamais avec Masson. On l'ava connu Espagnol, à sa manière, il y a quelq vingt ans. Le voici Italien, mais non p Italien du pape ou du roi des Deux-Sicile Vénitien, oui, ou mieux encore Bergamasqu c'est-à-dire fin et ami de la couleur comme plus fameux des enfants de Bergam Messire Arlequin.*



Max Ernst : eau-forte pour Galapagos *d'Antonin Artaud. Louis Broder, éditeur.*

Venons-en maintenant aux livres qui sont pas des albums. On connaît les eau fortes que Braque a gravées pour la Théogo nie *d'Hésiode éditée chez Maeght. Mais plus récent des livres illustrés par Braque n' pas été vu en librairie : ce sont les* Parole transparentes, *de Jean Paulhan, avec si lithographies en couleurs. Ouvrage de sociét strictement réservé aux « Bibliophiles d l'Union française ».*

Un texte d'André Maurois, Paris capital *sert d'accompagnement à des aquarelles d Maurice Utrillo (Ed. Foret), mais il ne s'ag plus avec elles de gravures originales. E revanche, ce sont de véritables gravures qu la Société Normande des Amis du Livre fournies en 1955 à ses adhérents, dans un édition des* Réincarnations du Père Ub *d'Ambroise Vollard, ornée de vingt-troi petits cuivres de Rouault. Le même artist avait déjà illustré le même ouvrage. Un édition Vollard in-folio de 1932 comporta*

déjà 22 eaux-fortes et 104 dessins de Rouault. Mais Vollard, amoureux sans doute de sa propre prose, avait médité de la publier une autre fois, dans un in-4° comportant d'autres images de Rouault. Il est mort sans avoir mené son projet jusqu'au bout, mais dès 1929 étaient gravés les vingt-trois cuivres que vient d'utiliser enfin la Société Normande présidée par Me Maxime Denesle. Nus, portraits, paysages, Rouault a traité toutes sortes de sujets dans ces petits cuivres qui ne semblent pas toujours en relations étroites avec les calembredaines de Vollard écrivain satirique. Aussi Me Denesle a-t-il eu la sagesse de faire tirer hors texte les gravures de cet ouvrage, dont tout le prix est dans l'illustration.

Moins anciennes les quinze lithographies de Francis Gruber, qui accompagnent le Spleen de Paris *de Baudelaire, datent cependant de 1945. C'est là le seul livre que Gruber, mort à trente-six ans en 1948, ait illustré. Visiblement, l'artiste s'était efforcé d'emprunter aux petits poèmes en prose les sujets de ses lithographies. On ne saurait dire qu'il ait réussi à recréer à sa façon l'atmosphère baudelairienne. Sa « Belle Dorothée » n'a pas retenu grand-chose de la sensualité que le poète prêtait à la sienne. Mais si les dessins que Gruber a tracés au crayon gras ne s'accordent pas avec les images que suggérait Baudelaire, du moins affirment-ils une qualité personnelle qui les sauvera. Ce sont les Editions du Grenier à sel qui ont signé cette édition du* Spleen de Paris, *de format in-folio, tirée à 120 exemplaires.*

Une société, les Francs Bibliophiles, a demandé à André Marchand l'illustration de la Petite Cosmogonie portative *de Raymond Queneau. De ce texte en alexandrins, où un garçon de laboratoire semble contrefaire l'abbé Delille, et des soixante et onze lithographies qu'a données André Marchand, est issu un in-4° plaisant, bien équilibré, orné de lettrines vertes qui mettent en valeur une typographie robuste et des images d'un noir velouté. On pourrait à la rigueur chicaner la double page de titre, d'un autre style que l'ensemble du livre, mais ce serait se montrer un peu bien sévère. Beaucoup de lithos sont excellentes. Dans ses exercices, André Marchand n'a pas dépensé moins de verve et d'humour que Queneau dans les siens.*

Les Bucoliques de Virgile *traduites en vers blancs et préfacées par Paul Valéry, et illustrées d'une quarantaine de lithographies en couleurs par Jacques Villon, sont déjà fort recherchées des amateurs. Daté de 1953, ce livre de grande bibliothèque n'est sorti en fait qu'en 1955, sous la firme Scripta et Picta, qui désigne, comme on sait, les ouvrages établis sous la direction du docteur Roudinesco. On connaît le talent de Villon, la diversité de ses dons et l'ampleur de ses ressources. Joint à la curiosité que devait soulever Valéry s'escrimant dans ses dernières années sur le devoir de lycéen que M. Roudinesco lui avait fait accepter, c'était plus qu'il n'en fallait pour qu'une sorte de succès international couronnât cette entreprise. Reste que les lithos de Villon, toujours ou presque toujours plus larges que les vers de Virgile et de Valéry, mènent ici une existence assez indépendante, et que, si attrayantes qu'elles soient, elles le sont sans doute davantage encore dans les suites tirées à part, qui leur restituent la dignité d'estampes.*

Nous évoquions Vollard un peu plus haut, à propos des réincarnations ubuesques commentées sur cuivre par Rouault. Il nous faut revenir à Vollard avec le premier livre publié par le Nouveau Cercle Parisien du Livre, qu'anime M. Daniel Sickles. Cet ouvrage d'André Suarès, Hélène chez Archimède, *c'est Vollard qui avait conçu l'idée de le faire illustrer par Picasso. Il y avait pensé dès 1932. Vollard et Suarès ont disparu, mais le livre a néanmoins vu le jour. C'est un grand in-4°, qui s'agrémente de vingt-deux compositions de Picasso gravées sur bois par Aubert, et quoique ce soit une société de bibliophiles qui en ait assumé la publication, cette « belle* Hélène *» n'a pas été tout à fait soustraite à la curiosité publique, puisque cent exemplaires (sur deux cent quarante) ont été mis en librairie.*

Nous arrêterons cette revue sur un livre de beaucoup plus petit format et d'apparence moins ambitieuse, mais qui appelle néanmoins les plus flatteuses mentions (son prix de vente est de 18 000 francs). Il a pour éditeur M. Louis Broder, dont le goût se manifeste aussi bien dans le choix de ses illustrateurs que dans la recherche de ses textes. Le troisième volume de sa collection « Ecrits et gravures » est un inédit d'Antonin Artaud, Galapagos, *illustré par Max Ernst de dix eaux-fortes qui rivalisent de finesse et d'ingéniosité ; les unes en noir, d'autres en couleurs, une autre encore en blanc, c'est-à-dire tirée en relief et sans être encrée. La couverture de ce petit livre précieux est elle-même constituée par une grande eau-forte tirée en noir et jaune, aussi rare et aussi insolite que ces Galapagos, qui faisaient rêver Artaud en 1932, quand il rédigeait les pages à la fois didactiques et poétiques que M. Broder a eu le bonheur de soustraire plus tard à la fureur destructrice de l'auteur.*



Litho en couleurs pour le Poème de l'angle droit *de Le Corbusier. Tériade, éditeur.*

Ils nous ont lu...
Ils nous écrivent

Michel Seuphor dans son article sur la peinture vivante de la Russie d'avant Staline avait été amené à parler d'Iliazd, poète russe qui vit depuis longtemps à Paris. Celui-ci, qui conteste certains points de l'exposé de Michel Seuphor, nous a adressé la lettre suivante :

Monsieur,

Dans le numéro du mois de novembre de votre revue, Monsieur Seuphor affirme en parlant de ma venue en France, que je fus envoyé en 1922 à Paris pour y préparer une exposition de l'art russe et que je ne suis pas retourné à Moscou. Je proteste contre cette affirmation qui me place parmi ceux qui viennent nantis d'une mission et puis « choisissent la liberté », affirmation d'autant plus invraisemblable que citoyen géorgien, je suis venu à Paris de Tiflis avec un passeport géorgien.

Mon itinéraire peut d'ailleurs être facilement reconstitué grâce aux imprimés. Etant sorti de l'Université au début de 1917, j'ai quitté Pétrograd bientôt après pour rentrer chez moi. (Mon dernier séjour à Moscou date du début de la grande guerre). On peut trouver les détails de mon activité précédant ce départ, dans le livre de Katanian sur Maïakovski, 1948.

Durant l'été et l'automne de la même année, j'ai voyagé en Turquie pour étudier l'architecture géorgienne médiévale. Ces travaux furent catalogués et exposés à Paris au pavillon de Marsan en 1931.

A la fin de l'année 1917, j'étais de retour à Tiflis et le résumé de mon voyage figure dans le bulletin géographique du Caucase. Les années 1918-1920, je les ai passées à Tiflis en publiant de nombreux ouvrages aux Editions du degré 41. Mon dernier livre publié là-bas a été achevé d'imprimer le 7.9.1920. A cette époque, mon père, ancien parisien et professeur de français,

obtient pour moi un visa et je quitte alors la Géorgie pour aller en France retrouver mon frère aîné. Entre temps, je suis resté un an à Constantinople et le 27 novembre 1921, je faisais à Paris ma première conférence poétique, au Studio d'Olénine d'Alheim, rue Faustin Elie.

Il résulte des faits ci-dessus mentionnés, que je n'étais pas en mission et que je n'avais aucune raison de retourner à Moscou.

Je vous prie, Monsieur, de bien vouloir insérer cette lettre dans le prochain numéro de votre revue, selon les lois de la presse et d'accepter l'expression de mes sentiments distingués. ILIAZD.

Voici la réponse que Michel Seuphor a faite à cette lettre :

Mon cher Iliazd,

La lettre que tu as adressée à l'Œil *vient de m'être communiquée et tu devines ma stupéfaction. Je te savais farceur et amateur de situations équivoques, mais non à ce point là. C'est chez Berggruen, au vernissage Marino Marini et en présence de ma femme, que tu m'as dit et répété que tu étais venu à Paris pour t'occuper d'une exposition officielle d'art russe laquelle n'eut jamais lieu, les directives soviétiques ayant changé entre temps, et que tu as décidé alors de rester à Paris. Tu paraissais très étonné de mon ignorance de ces faits étant donné que nous nous sommes connus peu de temps après. Tu dois te souvenir que je t'ai écouté avec beaucoup d'attention et t'ai posé plusieurs questions, d'autant plus que tu étais en verve et en veine de confidences. Tu savais parfaitement que j'écrivais un article pour* l'Œil *et que tes propos seraient rapportés, t'ayant prévenu en termes très clairs que je parlerais de toi comme une justice à te rendre. Cependant tu ne m'as pas imposé la moindre restriction d'information.*

Ou bien tu as voulu me jouer un tour pendable, pour te permettre ensuite le rôle de rectificateur hautain et faire parler de toi une nouvelle fois, ou bien ma femme et moi sommes atteints d'hallucinations auditives.

Je m'aperçois qu'il court dans Paris un certain nombre de fous (russes et autres) non dangereux, bien sûr, qui ne laissent pas cependant de gêner la circulation intellectuelle — tels des gens ivres — par les indéchiffrables détours de leur esprit.

Dois-je te dire que le pauvre naïf que je suis croyait t'avoir fait plaisir en parlant longuement de toi dans l'article incriminé et qu'il attendait une lettre d'éloges ? Hélas ! j'oubliais qu'entre vieux camarades qui se connaissent depuis plus de trente ans la politesse n'est plus d'aucun usage. Et c'est ainsi, précisément, que s'use l'amitié.

Veuillez agréer, Monsieur le Professeur, l'expression de mes sentiments déférents.

MICHEL SEUPHOR.

Dans notre numéro de décembre, nous consacrions à Nicolas de Staël un article qui a provoqué les commentaires qu'on va lire de la part de M. Jacques Dubourg qui fut longtemps l'ami du peintre en même temps que son marchand.

Cher Monsieur,

J'ai lu avec grand intérêt l'article de Monsieur Grenier paru dans « L'Œil » en accompagnement de votre bel hommage à Nicolas de Staël. Plusieurs amis de ce grand artiste m'ont demandé de vous écrire pour apporter quelques rectifications biographiques. Cet important article pouvant, dans l'avenir, servir de référence, il serait dommage de ne pas le compléter, Monsieur Grenier ayant été sans doute insuffisamment informé.

Il n'est pas juste de dire que Nicolas de Staël a été connu et apprécié à l'étranger avant de l'être en France car ses premières expositions à l'étranger ont été voulues, organisées et dirigées de Paris en accord avec l'artiste.

Je crois que le mieux est de vous donner ci-dessous une chronologie des expositions et les faits parleront d'eux-mêmes.

Jusqu'en 1947, ce sont uniquement des amateurs français qui ont soutenu et aidé Nicolas de Staël. Seul un collectionneur habitant Montevideo, conseillé par un amateur parisien, s'est intéressé à Nicolas de Staël et a fait exposer par la suite quelques-unes de ses toiles dans son pays et cela sans succès.

En 1945, Madame Jeanne Bucher, qui s'était déjà intéressée à l'artiste, a fait une importante exposition dans sa Galerie, exposition qui a eu un grand retentissement.

Monsieur Louis Carré a acquis plus tard quelques toiles mais n'a pas fait d'exposition à Paris.

En 1946, le peintre Lanskoy me fait faire la connaissance de Staël. Enthousiasmé dès ma première visite à son atelier, j'ai eu depuis ce moment une grande admiration pour son œuvre. Une profonde et sincère amitié nous a liés par la suite.

En 1947, j'ai signalé à Théodore Schempp la présence de ce voisin de grand talent dans son immeuble. Il a commencé à le faire connaître aux Etats-Unis et, par la suite, a placé des toiles dans d'importantes collections et dans des Musées. Mais durant ces années, des œuvres étaient acquises par des amateurs et quelques marchands français. De jeunes peintres, admirant son talent, subirent déjà son influence.

En 1950, Exposition Galerie Jacques Dubourg.

En 1951, Exposition Galerie Jacques Dubourg.

En 1952, première exposition à Londres, Galerie Matthiesen, exposition organisée de et par Paris.

En 1953, première exposition à New York, Galerie Knoedler, exposition organisée de et par Paris avec la collaboration de Théodore Schempp.

En 1953, Paul Rosenberg de New York s'intéresse à Nicolas de Staël et expose ses œuvres dans sa Galerie, après lui avoir fait un contrat pour les Etats-Unis.

En 1954, exposition Galerie Jacques Dubourg.

En 1955, une exposition devait avoir lieu en juin à Paris.

Dans ces dernières années, l'intérêt mondial est évident. Il est certain que beaucoup d'œuvres de Nicolas de Staël sont entrées dans des collections étrangères mais beaucoup de toiles et des plus importantes, sont restées dans les collections françaises. La prochaine Exposition Rétrospective en sera une preuve indéniable.

N'oublions pas également que le premier Musée qui ait acheté des toiles de Nicolas de Staël est le Musée d'Art Moderne à Paris.

J'ai peut-être été un peu long, je m'en excuse et vous prie d'agréer, cher Monsieur, l'expression de mes sentiments très distingués.

JACQUES DUBOURG.

Nous avons communiqué cette lettre à notre ami Jean Grenier qui y répond en ces termes :

En réponse à la lettre de Monsieur Dubourg qui se dit « l'interprète de plusieurs amis de ce grand artiste » qu'est Nicolas de Staël, je ne puis accepter le reproche qui m'est adressé.

Je n'ai jamais écrit que Nicolas de Staël a été connu à l'étranger avant de l'être en France, puisque je cite des noms d'amateurs français qui l'ont encouragé et de galeries françaises qui l'ont exposé et j'étais très bien informé, ne serait-ce que par le catalogue de R.V. Gindertaël. J'ai écrit que Staël fut célèbre *en Amérique, que son succès triomphal est parti de New York alors que Paris était encore réticent. Il n'y a aucun doute sur le fait lui-même. Quant aux mots employés par moi, ils ne sont pas ambigus. On peut être « connu et apprécié » sans pour cela être « célèbre ». Pour prendre un exemple Monsieur Dubourg est connu, il n'est pas célèbre.*

On pourrait me dire que je n'ai pas assez souligné les efforts qu'a faits M. Dubourg en faveur de Nicolas de Staël mais cela m'était impossible dans le cadre d'une étude qui ne portait que sur le peintre lui-même. Cette lacune, si elle existe, est en tous cas suffisamment comblée par la lettre que vous publiez aujourd'hui et dont je m'excuse de ne pouvoir accepter les « rectifications », tout en n'en contestant pas la bonne foi.

JEAN GRENIER.

Les Anges de l'Apocalypse

Suite de la page 22.

Puis à l'ouverture du sixième sceau, le firmament est marqué de prodiges : le soleil s'obscurcit ; la lune devient comme du sang, les étoiles tombent, des anges retiennent les vents et le ciel lui-même se retire comme un rouleau de parchemin qu'on roule, cependant que les montagnes et les îles tremblent en ce jour de colère.

Mais voici où l'illustration prend toute sa puissance, où l'invention de l'artiste tend à égaler le texte, à en rendre la grandeur étrange, avec l'apparition des anges sonnant de la trompette. Il semble que le souffle de leurs joues gonflées, en faisant résonner leurs longues trompes légèrement recourbées, ébranle le ciel, la mer et la terre. Au son du premier une grêle de feu et de sang tombe sur la terre et consume les arbres et les plantes. Le second soulève les flots qui deviennent comme du sang, les bateaux sombrent. Au souffle du troisième, une étoile ardente tombe sur les fleuves dont les eaux deviennent, dit le texte sacré, d'une amertume mortelle. Et quand sonne le quatrième, les astres s'obscurcissent et le jour s'assombrit.

L'art exquis du miniaturiste dans la finesse et l'éclat du coloris, la douceur des blondes figures d'anges souligne encore, par contraste, l'étrangeté de ces scènes, aux ciels chargés de nuées, sillonnés d'éclairs et de météores. Plus étrange encore en ses couleurs et en ses formes est le tableau que suscite la trompette du cinquième ange : le puits de l'abîme est ouvert et il en sort, avec une fumée qui obscurcit l'air, des monstres aux corps de chevaux, aux ailes de chauves-souris, aux visages d'hommes portant des couronnes d'or, monstres où l'imagination de l'artiste s'est visiblement complu et qui annoncent les inventions de Jérôme Bosch et de Brueghel.

Ainsi se poursuit la vision mystérieuse. Quatre anges délivrés sur l'Euphrate par la sixième trompette deviennent des anges exterminateurs qui, montés sur des chevaux à tête de lion, châtient les crimes des humains. Enoch et Elie apparaissent pour rendre témoignage au Seigneur et ils sont tués par l'Antéchrist, monté sur une bête sortie de l'abîme. Puis à l'appel de la septième trompette, les morts sortent de leur tombeau et le Christ paraît dans le ciel pour le Jugement dernier, comme dans le rétable de Beaune. Il y a d'ailleurs une curieuse ressemblance entre la figure du saint Jean Baptiste, à la gauche du Christ, dans cette miniature et celle du rétable, qui fut peint vers la même époque.

Viennent ensuite une série de monstres aux formes variées dus à l'invention inépuisable du miniaturiste : un dragon roux à sept têtes, impuissant devant la Vierge et son fils ; un autre dragon terrassé par saint Michel dans un magnifique tableau en pleine page, où la robe claire à reflets mauves de l'archange se détache sur le bleu profond du ciel ; un autre encore qui vomit un fleuve pour chercher à submerger la Femme ; et enfin la Bête, une autre bête à sept têtes et à dix cornes, que vient adorer une partie de l'humanité, cependant que l'Agneau sur la montagne de Sion est entouré des justes qui chantent des cantiques à sa gloire.

Telle est l'extraordinaire composition de ces quinze pages qui représentent 31 sujets différents et constituent une des plus curieuses interprétations de l'*Apocalypse*. A cette série remarquable de miniatures ne se réduit pas la collaboration de l'artiste choisi par Philippe Courault pour illustrer le *Liber floridus*. On trouve en effet dans le manuscrit une quinzaine d'autres compositions : un Alexandre monté sur Bucéphale, plein de jeune majesté ; un saint Pierre à Rome dans un charmant décor d'intérieur et de paysage ; une Assomption de la Vierge d'une ravissante harmonie de bleu, de vert et de jaune. Mais surtout l'artiste semble s'être plu à revenir sur des sujets fantastiques où il a donné de nouveau carrière à son imagination fertile. C'est d'abord au milieu du Labyrinthe, un tout jeune Minotaure, plus charmant que terrible. Puis une série de cinq animaux fantastiques, dont l'ingénieuse horreur se détache sur un fond ravissant de fleuve ou de rade marine où voguent des bateaux. Et enfin quatre pages où sont figurées plus de quarante constellations : La Grande Ourse et la Petite, le Serpent, l'Hydre, le Centaure, Pégase, Persée, Andromède, le Bélier, le Cygne, la Lyre, le Sagittaire, etc. Là encore la fantaisie de l'auteur s'est donné libre cours pour représenter les monstres, tandis que les personnages sont peints avec sa grâce habituelle. Ces figures parsèment les deux feuillets dans une habile mise en pages où l'or des étoiles marquées à leur emplacement vient apporter son éclat.

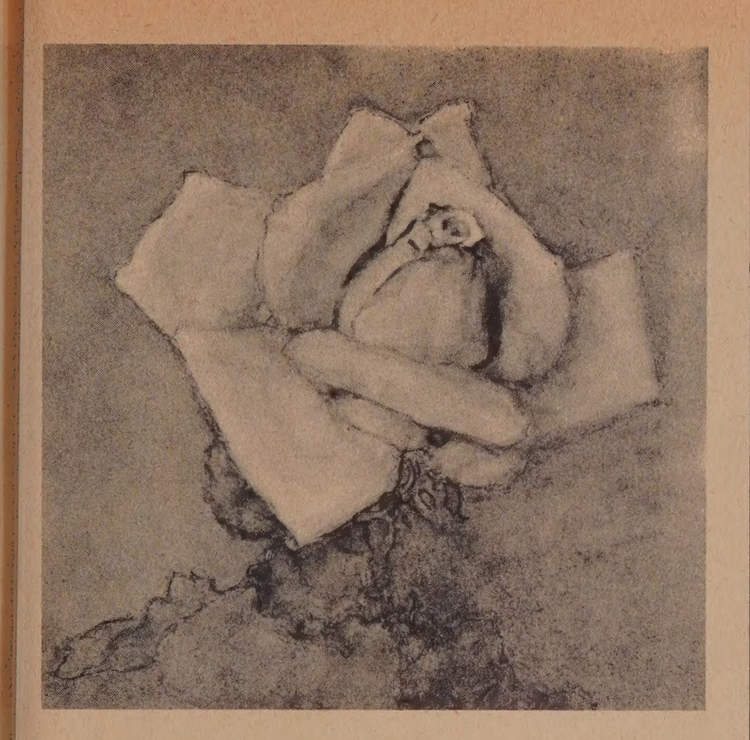
Avec l'*Apocalypse* et les animaux fantastiques, cette série de constellations achève de nous fixer sur le caractère du peintre inconnu que l'abbé de Saint-Pierre de Gand chargea d'illustrer, d'« orner » le *Liber floridus*. On ne saurait trop regretter que Philippe Courault ne nous ait pas donné son nom qui méritait de rester. On peut du moins le situer dans l'espace et dans le temps, à Gand, vers 1448, et le rattacher à la brillante école de Van Eyck. Aux historiens de la miniature flamande de chercher à le préciser davantage.

Ce *Liber floridus* exécuté à Saint-Pierre de Gand s'y trouvait encore au XVIIe siècle comme le montre une inscription manuscrite qui se trouve sur la première page. Il dut en être enlevé au moment de la Révolution. En avril 1870, le duc d'Aumale le trouva chez le libraire Thomas Boone à Londres, en reconnut la valeur et en fit l'acquisition pour la somme de 600 livres, soit 15 000 francs-or. Il rejoignit dans les collections du prince les Très Riches Heures du Duc de Berry, Les Heures de la Duchesse de Bourgogne, et bien d'autres splendides manuscrits à peintures que l'on peut admirer aujourd'hui au château de Chantilly.

J. L.

Si vous voulez en savoir davantage

Allez voir l'exposition des plus beaux manuscrits à peintures du Musée Condé, tous les jours, sauf le mardi et le vendredi, de 13 h. 30 à 17 h. 30 ; 67 manuscrits sont exposés de mars à octobre. Cette manifestation complète la grande exposition des manuscrits à peintures du XIIIe au XVIe siècle présentée depuis le début de l'année à la Bibliothèque Nationale, à Paris. Les pages étant tournées tous les quinze jours, vous pourrez voir à chaque fois de nouvelles miniatures.



TROMPE-L'ŒIL

A quel artiste peut-on attribuer cette charmante peinture ? Les six lecteurs qui auront les premiers trouvé la solution de l'énigme recevront un abonnement gratuit d'un an.

Le «trompe-l'œil» reproduit dans notre numéro de février n'est dû ni à Severini, ni à Picabia, ni même à Seurat, comme l'ont pensé la plupart de nos correspondants, mais bien à Salvador Dali, aussi étonnant que cela puisse paraître. Nous publierons dans notre numéro d'avril la liste des gagnants.

Les gagnants du trompe-l'œil de janvier

Bien que plusieurs de nos lecteurs aient cru voir dans le détail reproduit dans notre numéro de janvier un fragment d'une œuvre de Bosch ou de Max Ernst, nombreux sont ceux qui ont su reconnaître qu'il s'agissait d'un fragment de la *Sagesse victorieuse des vices* d'Andrea Mantegna, exposée au Musée du Louvre. Voici les noms des gagnants, le tampon de la poste faisant foi :

1. M. Jean Boullet, 68, avenue d'Italie, Paris XIIIe.
2. Vicomtesse de Noailles, 11, pl. des Etats-Unis, Paris XVIe.
3. M. Denis Morog, 31, rue de Beaune, Paris VIIe.
4. M. J. S. Eckford-Prossor, Alma Hotel, 12, avenue Montaigne, Paris VIIIe.
5. Docteur Dominique Franquet, 178, rue d'Hautmont, Sous-Le-Bois-Maubeuge (Nord).
6. Mlle Jacqueline Chazol, Grande-Rue, Villemomble (Seine).

Nous sommes heureux de les compter parmi nos abonnés.

Nos auteurs, nos amis

Né à Paris, en 1909, **Etienne Coche de la Ferté** *est entré dans les Musées Nationaux en 1937. Il a participé à plusieurs campagnes de fouilles en Syrie, en Turquie et à Chypre comme assistant au département des Antiquités grecques et romaines. Il est aujourd'hui conservateur des Antiquités chrétiennes au Louvre et il a écrit de nombreux ouvrages et articles sur l'antiquité classique.*

Fils d'Auguste Longnon, le maître de la géographie historique et de la toponymie, **Jean Longnon** *est né à Paris en 1887. Elève diplômé de l'Ecole des Chartes et de l'Ecole des Hautes Etudes, il a publié divers travaux d'histoire du Moyen Age. D'abord bibliothécaire puis conservateur à la Bibliothèque de l'Institut de France, il est aujourd'hui bibliothécaire du Musée Condé à Chantilly.*

Nous avons déjà présenté **Guy Habasque** *et* **Pascal Pia** *à nos lecteurs*


La
Ligne Océane
de
LANCÔME
Les Vertus Marines
au service
de votre peau.
C.L.